BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E DELLO SPETTACOL

anno XXX - numero 9/10 - settembre ottobre 1969

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA • EDIZIONI DI BIANCO E NERO ROMA

NOTIZIARIO

CINEMA

L'Italnoleggio attuerà una rivoluzione nel cinema?

Le voci sulla rivoluzione tecnica che sconvolgerà l'intera struttura mondiale dei mercati cinematografici nei prossimi anni hanno ricevuto una conferma al Lido di Venezia dove il vice presidente Battisti ha detto all'Ansa che la società cinematografica di Stato sta elaborando un programma per inserirsi — in Italia e nel mondo — in quello che sarà il nuovo tipo di mercato cinematografico del futuro. Ecco il testo della dichiarazione: « l'Italnoleggio — i cui uffici competenti da tempo hanno elaborato un rapporto di mercato sugli sviluppi di nuove tecniche audiovisive — considera che sono maturati i tempi per decisioni e interventi più diretti e concreti nel campo dei « Moviebooks » e delle « Videocassette ».

I nuovi procedimenti tecnici « Moviebooks » e « Videocassette » costituiscono la base della cosiddetta « rivoluzione tecnica » definita anche da alcuni giornalisti americani « il film da portare a casa e vedere a letto » (perché consiste in un film-cassetta che si introduce in un piccolo contenitore detto « video-box »). Tale rivoluzione tecnica condizionerebbe l'intero mercato cinematografico al punto da far presumere che nel futuro i film potranno essere acquistati dai singoli spettatori addirittura nelle edicole dei giornali, ad un prezzo medio che non dovrebbe superare quello di un libro di edizione economica.

La campagna contro il cinema italiano è un tentativo di limitare la libertà di espressione

Il sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani (SNGCI) ha preso posizione, in un comunicato diffuso a metà luglio, sulla campagna contro il cinema italiano ed i film cosiddetti « pornografici » affermando, tra l'altro, che essa rappresenta un tentativo di limitare la libertà di espressione.

« Il direttivo del sindacato nazionale giornalisti cinematografici italiani — si legge nel comunicato — ha seguito con particolare attenzione ed apprensione la violenta campagna scatenata da alcuni organi di stampa contro il cinema italiano accusato indiscriminatamente di pornografia. Pur condannando le basse speculazioni di un settore non qualificato dalla produzione nazionale, il direttivo respinge il tentativo palese di limitare la libertà di espressione attraverso una speciosa condanna dell'erotismo osceno ».

« A tale proposito — conclude il comunicato — il direttivo ricorda l'azione del sindacato intesa da anni a combattere l'istituto censorio, con il rifiuto — tra l'altro —di designare i propri rappresntanti nelle commissioni di censura. Pertanto il direttivo ritiene che, una volta tutelati i minori, lo spettatore adulto debba liberamente operare le sue scelte aiutato in questo compito dall'opera illuminante di una responsabile critica ».

Film della RAI

La Rai-Tv, secondo le ultime notizie, si inserirà tra le compagnie di produzione, ma soltanto per produrre « film d'arte ». L'inizio di questa nuova attività aveva preso le mosse dal telefilm *Il diario di una schizofrenica* di Nelo Risi. Più recentemente la Rai ha prodotto *I recuperanti* di Ermanno Olmi, a colori, finito di

girare in questi giorni: storia vera dei ricercatori di residuati della prima guerra mondiale, interpretata da autentici montanari. In coproduzione è in lavorazione *Strategia di ragno*, per la regia di Bernardo Bertolucci, ispirato a un racconto di Jorge Luis Borgès, in cui si narra di un giovane che, dopo molti anni, torna al suo paese natale, Tara, nella Bassa Padana, sollecitato da un messaggio misterioso. Giulio Brogi è il protagonista, insieme ad Alida Valli. La formula di produzione è mista: cioè fra la Rai-Tv e la Red Film. La Rai ha annunciato che i suoi film saranno diretti sia allo schermo televisivo che a quello cinematografico. Questo ingresso di un organismo come la Rai nel campo della produzione (tele)cinematografica è significativa. Vuol dire, contrariamente a certe dichiarazioni fatte precedentemente che escludevano iniziative del genere, che si vuol operare sulle attuali strutture commerciali del cinema con iniziative più rispondenti alle esigenze di certi autori. Certo l'esempio de *Il diario di una schizofrenica* è valso a incoraggiare tali iniziative. Ottimi gli accordi con Olmi e Bertolucci, due registi che hanno cose da dire e che già l'ItalNoleggio, anch'essa a carattere statale, ha cercato di incoraggiare con *Partner* e *Un certo giorno*, due opere che purtroppo hanno avuto soltanto un successo di stima. Proseguendo su questa strada la Rai-Tv potrà certamente assolvere ad una funzione che certamente le compete. Nessun allarme dunque da parte dei produttori privati: anzi quest'ultimi potranno ricavare dalle esperienze di autori come Olmi, Bertolucci e di altri che verranno, utili indicazioni, e promuovere in un secondo tempo un'utile reciproca collaborazione con un organismo che finora è stato visto soltanto come un fortissimo concorrente televisivo e non come un potente alleato cinematografico. (*Cinepress*).

Nuovo presidente dell'« Unicrit »

L'unione internazionale della critica cinematografica (Unicrit), riunitasi a Berlino, in margine al festival, ha eletto nuovo presidente l'inglese Francis Koval, che succede al francese Charles Ford, diventato presidente d'onore. L'Unicrit ha deciso che, dall'anno prossimo, assegnerà un suo premio al termine dei festival di Venezia, Cannes e Berlino.

Scuole sul cinema

E' stato creato, con sede in una vasta e lussuosa villa in Beverly Hills chiamata « Greystone Manor », Stati Uniti, il primo Istituto Filmistico per studi superiori sul cinematografo. Esso sarà sostenuto da lasciti ammontanti, finora, ad oltre cinque milioni di dollari. Il direttore dell'Istituto, George Stevens e il presidente del Comitato per la nuova scuola, Gregory Peck, hanno annunziato che i primi quindici studenti saranno scelti da una commissione apposita, composta da noti produttori e registi.

Peck ha detto che la realizzazione di questo centro filmistico è il coronamento di due anni di assiduo lavoro. La « Greystone Manor » è offerta dal Municipio di Beverly Hills per un dollaro all'anno.

Stevens ha dichiarato poi che il centro colmerà una lacuna che attualmente esiste tra lo studio dell'arte cinematografica e la produzione. Gli alunni scelti studieranno e lavoreranno sotto l'egida dei grandi maestri del cinema e si perfezioneranno in vari campi dell'industria: fra i primi allievi, dieci si dedicheranno alla scenografia e alla regia, due alla fotografia e tre alla storia e alla critica cinematografica.

L'Istituto comprenderà una cineteca e una biblioteca, varie salette di proiezione dove gli studenti potranno esaminare ed esplorare ogni rullo di film a loro agio; ambienti per il montaggio, equipaggiamento modernissimo e laboratori di ogni tipo.

« La nostra mira è di stabilire una tradizione filmistica universitaria », ha detto Stevens, « come esiste per la architettura, la musica o la medicina. Il nuovo centro

costituirà il luogo dove i più abili artisti ed artigiani del cinematografo potranno dedicare il loro tempo libero ed illustrare le loro esperienze e il loro sapere ai futuri creatori del cinema ».

Il programma comprenderà due anni di studio. Quindici nuovi studenti saranno scelti ogni settembre. Il corso è assolutamente gratuito. Gli studi saranno dedicati alla realizzazione di cortometraggi, film sperimentali, documentari, film educativi, a ricerche storiche e alla critica cinematografica (da *Film-TV-Spettacolo*).

Secondo uno studio fatto dall'« American Film Institute », esistono attualmente negli Stati Uniti 219 università e istituti superiori dove si tengono corsi sul cinema. Cinquantuno scuole offrono lauree e diplomi nel settore cinematografico. Gli studenti che seguono questi corsi sono 5.300, limitatamente a quelli che intendono dedicarsi a una carriera cinematografica. Vi sono poi altre decine di migliaia di studenti che seguono i corsi come studio complementare.

A Langlois la cattedra di cinema di Nanterre

Il direttore della Cineteca Francese, Henri Langlois, sarà il titolare della prima cattedra di cinematografia istituita in un'università francese, quella di Nanterre. L'insegnamento comprenderà un corso di storia del cinema e numerose proiezioni. La cattedra è stata creata sperimentalmente con l'intenzione di giungere, entro una decina d'anni, all'istituzione di un professorato di cinema nei licei francesi.

Henri Langlois è dal 1936 l'animatore della cineteca francese, che raccoglie le più significative espressioni dell'arte cinematografica. L'anno scorso il ministro degli affari culturali Malraux volle sostituirlo nell'incarico di direttore della cineteca. Ma gli ambienti cinematografici insorsero in favore di Langlois, provocando una polemica che costrinse Malraux a ritirare il provvedimento.

Tesi cinematografiche per diploma in giornalismo

Al centro sperimentale di giornalismo di Milano saranno per la prima volta sostenute due tesi di diploma corredate da opere filmiche.

L'esame, che sarà sostenuto dagli allievi Marco Milanesi e Michele Cireni con il direttore del corso di giornalismo audiovisivo Walter Alberti, svilupperà uno studio particolare sull'utilizzazione del linguaggio cinematografico ai fini dell'informazione e dell'inchiesta sociologica.

I professori esaminatori assisteranno anche alla insolita proiezione di due film realizzati dagli allievi per illustrare, con immagini, l'attuale abnorme fenomeno dello sviluppo automobilistico visto nei suoi aspetti più singolari.

Nominato l'amministratore unico dell'Istituto Luce

L'assemblea degli azionisti dell'Istituto Luce ha nominato il gr. uff. Guglielmo di Consiglio amministratore unico dell'ente. Il gr. uff. Guglielmo di Consiglio, che è stato amministratore delegato del Banco di Roma, succede così nella carica al rag. Ilio Giasolli, dimissionario.

Un film dedicato a John Ford

Il regista Peter Bogdanovich sta preparando un film su John Ford. Si tratta di un documentario contenente inserti di opere del noto regista, combinati con dibattiti e discussioni, cui intervengono anche alcuni dei più noti interpreti di Ford, come John Wayne, James Stewart e Henry Fonda. Sarà questo il primo di una serie di film dedicati a celebri registi dall'« American Film Institute », ente creato nel 1967 per fornire assistenza e istruzione nel settore cinematografico, e per costituire un archivio nazionale.

L'istituto, deciso a colmare le lacune in materia cinematografica esistenti in un paese

così importante nella storia del cinema come l'America, sta anche raccogliendo interviste dei pionieri del cinema ancora in vita e incoraggiando pubblicazioni di libri e riviste. Il primo libro dedicato al cinema americano, si ricorda a tale proposito, si intitolava « Moving Picture World », e apparve nel 1907.

Assolto Fernaldo Di Giammatteo per Alfa Tau

Il giudice istruttore del tribunale di Roma, dottor Renato Squillante, ha prosciolto il 14 luglio Fernaldo di Giammatteo dall'accusa di vilipendio alle forze armate.

Di Giammatteo il 30 aprile scorso aveva presentato alla televisione il film di Francesco de Robertis *Alfa Tau,* girato nel '42, che racconta di un'impresa della marina italiana durante l'ultima guerra. Di Giammatteo, per aver commentato la pellicola in termini critici, venne denunciato alla procura dal comandante Durand de la Penne, medaglia d'oro dell'ultima guerra e attuale deputato al Parlamento. Inoltre il capo di stato maggiore della marina ammiraglio Spingai inviò una lettera di protesta al presidente della RAI.

Nel corso dell'inchiesta Di Giammatteo, che è stato assistito dall'avvocato Adolfo Gatti, ha sostenuto che il suo commento non era rivolto contro la marina, di cui non sono contestabili le glorie e i sacrifici, ma contro il regime autoritario dell'epoca. Quindi il critico ha respinto l'accusa di vilipendio delle forze armate, sostenendo di aver esercitato il diritto di critica storica, pienamente garantito dalla Costituzione.

Il giudice istruttore, su conforme richiesta del pubblico ministero dottor Vittorio Occorsio, ha accolto le tesi difensive ed ha ordinato l'archiviazione del caso.

La 2ª Rassegna di Alghero

La 2ª Rassegna internazionale Cinema-Tv-Narrativa si è svolta ad Alghero dal 1° al 7 giugno. Hanno preso parte alla Rassegna dodici Paesi (Belgio, Cecoslovacchia, Italia, Francia, Giappone, Gran Bretagna, Jugoslavia, Messico, Repubblica Federale Tedesca, Spagna, Stati Uniti e Svezia) nel settore lungometraggi e sette nel settore cortometraggi e opere televisive (Francia, Gran Bretagna, Irlanda, Italia, Spagna, Stati Uniti, U.R.S.S.). La Rassegna è stata aperta con una tavola rotonda, presieduta da Riccardo Bacchelli, con l'intervento di numerosi scrittori italiani e stranieri e dei rappresentanti del Consiglio internazionale del cinema e della televisione dell'UNESCO. Giulio Cesare Castello ha svolto il tema « Funzione della letteratura nella storia del cinema italiano e sue prospettive di sviluppo »; il prof. Ferdinando Giannessi ha parlato su « Televisione e letteratura in Italia », mentre il prof. Francesco Grisi si è soffermato su « I problemi che i rapporti tra letteratura e cinema e tra letteratura e TV comportano nella società contemporanea ».

« Il cinema e Napoleone » all'isola d'Elba

In occasione delle celebrazioni per la ricorrenza del secondo centenario della nascita di Napoleone Bonaparte, il Centro nazionale di studi napoleonici ha organizzato una rassegna retrospettiva internazionale di film, proiettati in una sala di Portoferraio dal 28 al 31 luglio.

Tra questi: *Napoleone* di Abel Gance, *Napoleone II, l'aiglon* di Claude Boissol, *Desirée* di Henry Costev, *Maria Walevska* di Clarence Brown e *Napoleone ad Austerlitz* di Abel Gance.

Nel corso della rassegna, organizzata da Liborio Rao, si è svolta, con la partecipazione di giornalisti e storiografi, una « tavola rotonda » sul tema « Il soggetto napoleonico nella storia del cinema ».

La Rassegna Internazionale del Film Turistico

Dal 24 al 26 settembre ha avuto luogo a Campione d'Ita-

lia la I Rassegna Internazionale del Film Turistico promossa dal Comitato Nazionale per il Turismo con il patrocinio del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Alla manifestazione hanno concorso 60 documentari di 28 paesi:

Relations de un rio (Argentina); *Australia ospitale, Benvenuti in Carinzia, L'autostrada del Brennero* (Austria); *Begonia belga, Incrocio d'Europa, La bella Europa* (Belgio); *L'ultimo paradiso* (Brasile); *Avventure in Ceylon, Kandy Perahera* (Ceylon); *Los balcones de Cartagena de Indias* (Colombia); *La Cancion del turista* (Cuba); *Viva Quito* (Equador); *Les cicognes, Nouvelle Caledonie, Pour voir la France: le train* (Francia); *A man of Munich in Paradise, Berlinscope, Pictures of a Town* (Germania); *Giappone incantevole, Giardini giapponesi, Hokkaido frontiera settentrionale giapponese* (Giappone); *Come Fishing in Britain, Hort Thumbrian Pilgrimage, Vacanze in Gran Bretagna* (Gran Bretagna); *Cefalonia-Itaca, Le isole della Grecia, The Boy and the Pelican* (Grecia); *Generazioni del deserto, Israel, Il kibbutz* (Israele); *Canzoni d'inverno, Cortina così, L'Italia vista dal cielo: Basilicata e Calabria* (Italia); *Mexico es, Ruta de la Indipendencia* (Messico); *La Norvegia* (Norvegia); *E la chiamarono Olanda* (Olanda); *Chavin, Oro del antiguo Perù* (Perù); *Excursion a Bucarest, In auto attraverso la Romania* (Romania); *I castelli della Castiglia, Galica, Le isole della calma* (Spagna); *Eredità floreale, Il regno degli animali, Radio Bantù* (Sud Africa); *Come cerchi sull'acqua, Il teatro di Drottningholm, Un posto per vivere* (Svezia); *Bursa, Edirne* (Turchia); *Riga la capitale della Lettonia, Viaggio sul Dnieper* (URSS); *Ciudad en la playa* (Uruguay); *Bridge to Space, Once upon a Time a Beautiful Dampsel down to New Town, Run the Wild Colorado* (USA); *Simpatico* (Venezuela). La Giuria internazionale era formata da Floris L. Ammannati (Italia), Charles Camilleri (Malta), Henry Pialat (Francia), Tito Suter (Argentina), Duran Tantekin (Turchia); direttore della I Rassegna Internazionale del Film Turistico è stato Leonardo Algardi.

Verbale della Giuria

« La Giuria della I Rassegna Internazionale del Film Turistico, formata da Floris Ammannati (presidente), Charles Camilleri, Henry Pialat, Tito Suter, Duran Tantekin nel rammaricarsi di non avere potuto prendere in considerazione numerosi documentari perché, per quanto interessanti, non erano strettamente pertinenti con l'argomento del turismo, riconosce lo sforzo produttivo dei Paesi che hanno preso parte alla manifestazione traendone l'auspicio di favorevoli premesse per le prossime edizioni della Rassegna.

La Giuria ha particolarmente apprezzato — quale tentativo di interessare in modo nuovo ai problemi del turismo su di un piano di conoscenze umane e sociali — i seguenti documentari:

— *Canzoni d'inverno* (Italia)
— *Le isole della Grecia* (Grecia)
— *La bella Europa* (Belgio)
— *Vacanze in Gran Bretagna* (Inghilterra)
— *Once upon a Time a Beautiful Damsel down to New Town* (USA)
— *L'ultimo paradiso* (Brasile)

La Giuria ha ritenuto di dover assegnare un proprio premio speciale, consistente in una Medaglia d'Oro del Comune di Campione, al documentario *Basilicata e Calabria* della serie « L'Italia vista dal cielo » di Folco Quilici, presentato dalla Esso (Italia), che rappresenta un notevole impegno di regia ed un altrettanto notevole impegno da parte di una grande Società industriale a favore della conoscenza di un Paese.

I premi in palio della Rassegna sono stati dalla Giuria, alla unanimità, assegnati come segue:

— Medaglia d'Oro della Pro-Campione per il miglior film sul patrimonio artistico al documentario *Edirne* di Antonio Piazza, presentato dalla Japi ve Kredi Bankasi di Istanbul (Turchia), per l'impegno con il quale rivela tesori artistici di una antica civiltà;

— Medaglia d'Oro della

Pro-Campione per il miglior film sul folklore al documentario *La cancion del turista* di Pastor Vega (Cuba), presentato dall'Istituto Italo-Latino Americano, per la verità ed il realismo con i quali sono stati illustrati gli usi e costumi dell'isola;

— Coppa dell'Unione Industriali di Como per il miglior film sul paesaggio naturale al documentario *Horth Thumbrian Pilgrimage*, di Jerry Arbeid, prodotto dalla Brithis Travel Association (Gran Bretagna), presentato dalla DIFI Inforfilm, per il gusto con il quale sono stati mostrati i valori tradizionali ed attuali di una vasta regione dell'Inghilterra del Nord;

— Coppa dell'Ente Provinciale per il Turismo di Como per la miglior fotografia al documentario *Cortina, così*, di Mario Pennacchi, prodotto dalla Elis (Italia), per la maestria con la quale le risorse tecniche della fotografia sono state utilizzate nella ripresa di una grande stazione italiana di sport invernali;

— Coppa C.A. Chiesa per la migliore regia al documentario *Berlinscope* di H. Neewes, presentato dall'Ufficio Nazionale Germanico per il Turismo (Germania Federale), per la felice utilizzazione di una moderna tecnica cinematografica nella scoperta della vita e degli aspetti di una grande città centro europea;

— Gran Trofeo del Comitato Nazionale per il Turismo al documentario *Los balcones de Cartagena de Indias* di Francisco Norden (Colombia), presentato dall'Istituto Italo-Latino Americano, per l'intelligenza e la sensibilità con le quali ha collegato tradizioni e vita di un Paese del Sud America, stimolando la fantasia e nel desiderio di conoscerne il paesaggio ».

Henri Decoin

Il regista cinematografico francese Henri Decoin, realizzatore di un gran numero di film fra i quali *Gioventù traviata* (1942), *La figlia del diavolo* (1946) e *La follia di Roberta Donge* (1952), è morto a Parigi il 5 luglio dopo una lunga malattia. Aveva 73 anni.

Oltre ad una abbondante produzione cinematografica, Decoin ha al suo attivo opere letterarie di vari generi. Autore di commedie e del libretto dell'operetta « Le premier rendez-vous », egli aveva ottenuto il gran premio di letteratura sportiva con un libro dedicato alla boxe.

Sposatosi tre volte, Henri Decoin aveva avuto per seconda moglie Danielle Darrieux.

Leo Mccarey

Il regista e produttore americano Leo Mccarey è morto il 7 luglio a Santa Monica a 71 anni. Era malato di enfisema. Nato a Los Angeles, Mccarey è stato una forte personalità del cinema americano, impegnato nella realizzazione di opere allegre, umoristiche o nostalgiche. « Lascio ad altri, aveva detto, la cura di fotografare le brutture del mondo ».

Hollywood gli deve la scoperta di parecchi divi. Innanzi tutto, fu lui che ebbe l'idea di mettere insieme Stan Laurel e Oliver Hardy, dando vita a una delle più celebri coppie comiche della storia del cinema. Scoprì anche Jeannette Macdonald, Paulette Goddard, Jack Oakie e Kay Francis. Più volte in finale per il premio oscar, Leo Mccarey ottenne il riconoscimento per la migliore regia nel 1937 con *L'orribile verità*, interpretato da Cary Grant e Irene Dunne, e per il miglior soggetto nel 1944 con *La mia via*, interpretato da Bing Crosby.

Aveva cominciato a lavorare a 21 anni, affermandosi rapidamente, tanto che fra il 1923 e il 1928 aveva realizzato già più di trecento cortometraggi. Lavorava soprattutto con i comici: Laurel e Hardy, i fratelli Marx (dei quali diresse *Duck Soup*), Harold Lloyd, Eddie Cantor, Charley Chase. Negli anni Trenta, fu autore di brillanti commedie come *Il maggiordomo, Cupo tramonto, La dama e il cowboy, Un grande amore, Le mie due mogli, Le campane di Santa Maria.* Il suo ultimo film più riuscito e divertente è stato forse *Missili in giar-*

dino, del 1958, con Paul Newman, Joanne Woodward e Joan Collins.

Ben Alexander

Ben Alexander, che fu un bambino prodigio del cinema americano, diversi anni fa, è stato trovato morto nella sua casa il 9 luglio. Alexander, che ultimamente lavorava alla televisione, aveva 58 anni. La morte sembra dovuta a cause naturali, ed è avvenuta diversi giorni prima della scoperta del corpo.

Peter Van Eyck

L'attore cinematografico tedesco Peter Van Eyck è morto il 15 luglio a St. Margarethen (Svizzera). Peter Van Eyck, che aveva 55 anni, ha trascorso diversi anni della sua vita ad Hollywood.

Le cause della morte non sono note.

Bess Meredith

E' morta il 18 luglio a Hollywood Bess Meredith, una delle più note soggettiste e sceneggiatrici del cinema americano. Aveva 79 anni, ed era malata da tempo.

Bess Meredith era stata una delle fondatrici dell'accademia americana delle arti e scienze cinematografiche e aveva scritto le sceneggiature di celebri film del muto e del sonoro, tra i quali il primo *Ben Hur* e *Il segno di Zorro*. Era stata sposata con i registi Wilfred Lucas e Michael Curtiz.

Carlo Martinelli

In una camera dell'albergo di Tirrenia, dove aveva preso alloggio da alcuni giorni, è morto il 6 agosto per collasso cardiaco il critico cinematografico e regista Carlo Martinelli, di 51 anni.

Come il padre Renzo, Carlo Martinelli aveva svolto attività giornalistica prima al *Nuovo Corriere* di Firenze, poi a Roma come direttore del periodico illustrato *Reporter*. Passato al cinema come critico e soggettista, Carlo Martinelli era giunto a Tirrenia per dirigere il film *La scelta* attualmente in lavorazione presso gli stabilimenti cinematografici di Tirrenia, con la partecipazione di Enrico Maria Salerno, Annamaria Pierangeli e l'attore francese Jean Guy.

Frank Loesser

Uno dei più celebri compositori americani, Frank Loesser, è morto l'8 agosto a New York in seguito ad una malattia incurabile. Loesser era nato nel 1910. Fra i numerosi film da lui musicati, figurano *Il favoloso Andersen* e *Bulli e pupe*.

William Goetz

E' morto il 18 agosto a Los Angeles, all'età di 66 anni, il produttore William Goetz. In 45 anni di carriera Goetz aveva lavorato per numerose case, realizzando oltre cento film, tra cui *Sayonara* e *Magnifica ossessione*. Era sposato con la figlia di Louis Mayer, uno dei fondatori della *MGM*. Goetz fu il primo ad accettare di concedere a un attore (per l'esattezza James Stewart) una percentuale dei profitti del film.

Vera Carmi

E' morta a Roma l'8 settembre, nell'astanteria del policlinico « Umberto I », dove era stata ricoverata poche ore prima, l'attrice cinematografica degli anni '40 Vera Carmi. L'attrice, il cui vero nome era Vera Doglioli, era nata a Torino il 23 novembre 1917.

Negli anni della seconda guerra mondiale, Vera Carmi interpretò una serie di film con i quali riuscì ad imporsi, pur attraverso una recitazione contenuta, per le sue qualità di attrice vivace e passionale. Il primo film nel quale apparve fu *Addio giovinezza*

(1941), seguito subito da altri nei quali sostenne ruoli principali. Il 1942 segnò il suo debutto quale protagonista con il film *Villa da vendere* e poi l'attrice continuò a lavorare come protagonista in *Giorni felici, Ho tanta voglia di cantare* e *07 tassì*, tutti del 1943.

Vera Carmi prese parte anche a spettacoli di rivista e recitò per varie stagioni nella compagnia di Eduardo de Filippo. Nel dopoguerra fu una delle poche attrici dell'epoca dei *telefoni bianchi* che riuscì a continuare ad interpretare film, questa volta, però, in ruoli secondari: il suo più recente film è stato *Amici per la pelle* del 1955.

TEATRO

Il Teatro/Uomo

Il Teatro/Uomo di Milano presenterà, nel corso della stagione 1969/1970, la ripresa dei *Persiani* di Eschilo e *Il cimitero delle automobili* di F. Arrabal. Un terzo testo verrà approntato nel corso della stagione e non è stato ancora definito. Sarà anch'esso un lavoro di gruppo, tuttavia imperniato sullo studio dello spazio teatrale. Gli spettacoli verranno presentati a Milano e visiteranno poi un grande numero di piazze in tutta Italia. Il teatro inoltre ospiterà gruppi italiani e stranieri durante tutta la stagione.

Mostra dedicata a Eleonora Duse

Si è inaugurata il 23 settembre a Venezia, nelle Sale Apollinee del Teatro La Fenice, con ingresso libero, una Mostra d'arte teatrale dedicata a Eleonora Duse, organizzata dalla Biennale in collaborazione con la Fondazione Cini. Nel ciclo aperto alcuni anni or sono dal Festival del Teatro di Prosa, con una serie che ha allineato finora numerose figure di uomini di teatro che hanno influito in modo decisivo nell'evoluzione moderna del gusto e della concezione dello spettacolo, quali Edward Gordon Craig, Adolphe Appia, Joseph Svoboda, Oskar Schlemmer, Bertolt Brecht, Jacques Copeau, la nuova mostra del Festival del Teatro della Biennale dedicata a Eleonora Duse fa seguito a quella dedicata due anni or sono a Adelaide Ristori. La Mostra, che è stata curata nella sua impostazione, nella raccolta del materiale e nella redazione del catalogo dal critico e storico di teatro Gerardo Guerrieri, è stata immaginata a partire dall'avvenuto deposito presso la Fondazione « Giorgio Cini » del ricco fondo dusiano in possesso di Suor Mary di Saint Mark, figlia di Enrichetta e di Edward Bullough; e la Fondazione ha collaborato altresì, particolarmente per quanto riguarda le lettere, con Piero Nardi; si è ampliata nel corso del lavoro, per la comprensione e l'assistenza di persone e istituzioni che si trovano in possesso di importante materiale dusiano. Si ricordano fra gli altri la Bibliothèque Nationale e la Bibliothèque de l'Arsenal di Parigi, Olga Resnevic Signorelli di Roma, la Universitetbibliotekets Atelier di Oslo, le Raccolte Bertarelli di Milano, il « Museo-Biblioteca dell'Attore » del Teatro Stabile di Genova, la Biblioteca Teatrale « Casa del Burcardo » di Roma, il Museo del Cinema di Torino, il Museo Civico di Asolo, la Biblioteca Comunale Fediriciana di Fano, la Fondazione Gallarati Scotti di Milano, la Cineteca Italiana di Milano, la Fondazione Primoli di Roma, il Museo Teatrale alla Scala di Milano, la Fondazione « Il Vittoriale degli Italiani » di Gardone Riviera, il Museo Martinengo di Brescia, e inoltre Raissa Naldi e Ferruccio Marotti, di Roma.

In occasione dell'inaugurazione Gerardo Guerrieri ha tenuto una conversazione su Eleonora Duse, soffermandosi in modo particolare sulla struttura dell'esposizione, la quale raccoglie circa 700 pezzi di ogni genere: lettere, copioni teatrali, costumi, manifesti, fotografie, giornali, libri, mobili, oggetti personali, etc.

MUSICA

Un Convegno per la diffusione della cultura musicale

« Il primo Convegno per la diffusione dela cultura musicale in Toscana, indetto dall'Ente Autonomo Teatro Comunale di Firenze, svoltosi a Livorno e Firenze nei giorni 28 e 29 giugno, ascoltate le relazioni introduttive e dopo ampio e approfondito dibattito ritiene di poter concludere i propri lavori nel presente documento rivolto alle istituzioni dello Stato, degli enti locali, delle associazioni culturali, dei sindacati, dei cittadini tutti riassumendo come di seguito le proprie conclusioni:

Il Convegno riconosce anzitutto la musica come una disciplina al momento della sua concretizzazione e alla fase di fatto creativa produttiva o di esecuzione, un vero e proprio « servizio pubblico » attesa la sua portata sociale e considerato anzitutto il valore pregiudiziale che assume il servizio culturale nella sua espressione democratica quale momento essenziale per l'elevazione civile della comunità e quindi la conquista di più larghi strati di cittadini per la responsabile partecipazione politica alle scelte che la riguardano.

In questo quadro che tende a concretizzare la linea stabilita dal convegno di Palazzo Vecchio del 19 giugno 1965, il Convegno concorda con gli orientamenti che hanno ispirato gli organizzatori circa la battaglia intrapresa dal Consiglio di Amministrazione del « Comunale » per una regionalizzazione dell'attività del Teatro fiorentino. Ciò affermando che « regionalizzazione » debba significare un processo democratico e dialettico incrociato di vivificazione e potenziamento coordinato di tutte le istituzioni, iniziative, associazioni già operanti o in fase di costituzione in Toscana. Cioè, non dando luogo ad una polverizzazione contraddicente con lo spirito stesso della razionalizzazione democratica, tesa alla valorizzazione integrale delle forze vive della Toscana.

Il Convegno, dando atto della battaglia intrapresa dall'Ente del Teatro Comunale per favorire la diffusione della cultura musicale in Toscana attribuisce le attuali difficoltà che si frappongono al buon esito di tale proposito ai seguenti motivi:

a) la inadeguatezza della legge « Corona » alle aspettative che ne avevano accompagnato la stesura e la promulgazione. Soprattutto perché, pur anticipando timidamente possibili aperture alla regionalizzazione e alla democratizzazione del mondo musicale e degli enti lirici in particolare, si è tradotta di fatto in un processo d'ulteriore sclerotizzazione burocratica e di sostanziale limitatezza allo sviluppo delle istituzioni, lasciando il sistema del sostegno pubblico e dei canali di partecipazione ai limiti di uno schema ormai inadeguato e insufficiente rispetto alle richieste sempre più perentorie che i cittadini, gli operai, gli studenti, manifestano per contare di più ai fini di una radicale trasformazione delle strutture della cultura ed in particolare di quella musicale;

b) la mancata soluzione, ancorché nei limiti illustrati dalla legge 800, di un assetto delle strutture e dei contenuti culturali dell'attività della massima istituzione musicale della regione, ostacolata dalla pertinacia con cui alcuni ambienti e ben individuate persone si ostinano a portare avanti un orientamento conservatore contro la volontà e la tendenza marcatamente emergente anche nel corso dei lavori del Convegno;

c) le difficoltà in cui gli enti locali sono costretti dalle leggi vigenti e marcatamente anticostituzionali e che ne impediscono di fatto il libero intervento nel promuovere come vorrebbero iniziative per la istituzione ed il sostegno di attività intese, da un lato, a sovvenire alle carenze dello Stato e nel settore specifico, e dall'altro ad intraprendere un dialogo concertato, costruttivo, per fornire alla regione istituzioni scolastiche, centri sociali, teatri ed ogni mezzo per dare immediata ed adeguata soluzione al divorzio tra musica di tradizione e musica contemporanea, senza alimentare il facile equivoco ancora

presente nella contrapposizione tra musica seria e musica che seria non sarebbe, tra attività ricreative e attività culturali nel vero senso della parola.

Il Convegno ritiene, fatte queste premesse, di poter indicare perciò nei seguenti punti gli obiettivi da prospettare alle competenti autorità e alla comunità nel suo insieme perché la grave situazione registrata e le proposte presentate nelle relazioni e negli interventi siano tenute presenti con la massima urgenza:

1) la istituzione di una Commissione Regionale Consultiva che consenta il coordinamento ed una permanente consultazione tra gli enti locali e le associazioni di amatori, di produttori, di fruitori, per la finalità di utilizzare, valorizzare tutte le risorse intellettuali che la regione offre;

2) il Convegno è convinto che il processo di regionalizzazione ha la possibilità di essere contrassegnato da successo nella misura in cui si pone come indicazione pilota perché tale processo sia esteso a tutto il Paese. E perciò ritiene che l'U.R.P.T., da un lato, e l'Ente Teatro Comunale dall'altro possano rendersi disponibili per consentire, attraverso i rispettivi canali (UPI — Comitato di coordinamento nazionale tra gli enti lirici), che tale processo sia realizzato in concreto in ogni regione del nostro Paese;

3) riforma della legge comunale e provinciale e della finanza locale per consentire agli enti locali di essere in grado di intervenire nel settore dello spettacolo e della concertistica musicale, senza correre i rischi che comporta il fatto che tali interventi sino ad ora siano ammessi solo nell'area delle spese facoltative;

4) considerando il fatto che il rapporto tra momento pedagogico e quello creativo va inteso in termini di stretta interdipendenza e che può garantire il superamento del divorzio tra scuola e spettacolo, è necessario stabilire un collegamento permanente tra formazione e mercato musicale, tra istituti musicali ed enti dello spettacolo. In questo senso la formazione dei quadri professionistici anche nel suo stesso « farsi » dovrà contribuire alla diretta compartecipazione non corporativa per la qualificazione della estensione di una rete di centri di diffusione realmente autonomi, garantendo la dignità e la stabilità dell'impiego dei lavoratori che operano nel settore;

5) il Convegno richiama infine l'attenzione dell'opinione pubblica sull'assoluta necessità che, ai fini di un ribaltamento dell'attuale funzione della politica musicale della Rai-TV, sia data la massima democratizzazione alla gestione di tale ente, il suo massimo decentramento non burocratico e soprattutto la creazione e la istituzionalizzazione di commissioni paritetiche di rappresentanti degli enti locali alla fase della programmazione e dei criteri di diffusione dell'attività musicare dei centri regionali Rai-TV;

6) il Convegno auspica che il movimento cooperativo promuova al livello del settore di cui si tratta una ricerca di mercato che, attese le finalità istituzionali del movimento cooperativo e l'utile sociale come obiettivo prioritario, consenta eventualmente la istituzione di centri di incisione, registrazione e diffusione di dischi e nastri da immettersi nel mercato commerciale, quale contributo al crearsi di un circuito prima integrativo e poi, auspicabilmente, alternativo a quello condizionato e indotto dalla produzione massificata del massimo profitto al fine di capovolgere l'indirizzo dei contenuti e quindi l'elevazione del livello qualitativo dell'area di « ascolto »;

7) tutto quanto è stato detto impone il varo di una nuova legge che, nello spirito degli auspici espressi in precedenza, risponda in modo più aderente alle esigenze di una società avanzata, democratica e suscettibile di esprimere un più alto livello qualitativo dei propri contenuti.

Il nuovo ordinamento legislativo dovrà quindi considerare tutti gli enti lirico-sinfonici sullo stesso piano politico-culturale e sancire, conseguentemente, la loro dimensione regionale, e ciò nello spirito che tale dimensione non signi-

fichi chiusura al valore nazionale e internazionale del ruolo delle singole istituzioni.

Dovranno essere fin d'ora predisposti, in attesa del nuovo ordinamento legislativo, i finanziamenti speciali per i sovraccosti per la regionalizzazione così come esistono già per le attività musicali all'estero.

8) Nell'ambito di questa linea teorica volta ad una maggiore e profonda diffusione della cultura musicale della Toscana, come esperimento e ad un tempo verifica di una effettiva volontà del pubblico di contatto diretto con la cultura musicale dovranno essere prese, a breve scadenza, in collaborazione con la direzione del Teatro, iniziative volte a portare brani di musica, balletti classici e moderni nelle città e nei comuni dove, pur essendoci le necessarie attrezzature, tali manifestazioni non sono consuete ».

VARIE

Il 5° Concorso fotografico di Montecatini.

« La Giuria del 5° Concorso Fotografico abbinato al XX Concorso Nazionale del Film d'Amatore — FEDIC — di Montecatini Terme, composta dai signori Alessio Baume (Segretario), Mario Carnicelli, Marcantonio Muzi Falconi, Giuseppe Turroni, invita il Comitato Organizzatore ad ampliare nella sua prossima edizione la Sezione dedicata alle fotografie di scena e di lavorazione, relative ai film presentati in Concorso.

Invita altresì ad abolire la sezione « tema libero ». Mentre da un lato, infatti, la Giuria rileva una effettiva validità ed originalità della proposta visiva contenuta nella fotografia di scena, come documento (positivo o negativo, diretto o indiretto) di lavorazione dei film presentati, e come oggetto di interesse per il pubblico dei cineamatori; d'altro lato ritiene che la Sezione a « tema libero » ricalchi pedissequamente gli schemi più superati della peggiore fotografia amatoriale. Schemi avulsi dalla realtà storica attuale e più tesi ad un male interpretato estetismo che non ad una effettiva presa di coscienza dei veri valori documentari dell'immagine. Temi questi, già ampiamente analizzati, dibattuti e criticati nel corso del recente 1° Incontro Nazionale di Fotografia. Inoltre si deplora il fatto che molti partecipanti abbiano presentato immagini che ripetutamente da anni fanno il giro delle varie mostre e sono state più volte pubblicate. Tutto ciò indipendentemente dal valore tecnico e formalie, comunque assai scarso, delle foto esposte.

Pertanto la Giuria non ritiene di poter assegnare i premi posti in palio per le Sezioni « tema libero » (bianco e nero e colore).

Premia invece con la Targa FEDIC, per la sezione « foto di scena », le immagini di *Azione terza* di Fausto Gabrielli e Marco Sereni del Cineclub Pisa ».

« Per quanto la decisione di non attribuire premi e le relative motivazioni, esposte nel verbale, non abbiano (è chiaro) soddisfatto tutti i partecipanti al concorso, la giuria ha ritenuto opportuno agire in tal modo affinché tutto ciò che è stato proficuamente e francamente dibattuto a Verbania non cadesse nel dimenticatoio e le cose andassero avanti come prima. E' stato detto alla giuria che così facendo, essa in realtà faceva opera di mortificazione dell'entusiasmo fotoamatoriale e non, come avrebbe dovuto essere suo compito, di incoraggiamento. La giuria ritiene, al contrario, di avere fatto opera di incoraggiamento, soprattutto nei confronti dei giovani fotografi, rifiutandosi di assegnare dei premi che avrebbero avuto il preciso significato di avallare quanto di meno positivo c'è oggi nei concorsi fotografici nel loro insieme ».

(luglio 1969)

Una sensazionale mostra al CIFE di Milano: Francesco Negri il primo fotografo scienziato dell'800.

Il 25 settembre si è inaugurata presso il Centro Infor-

mazioni Ferrania 3M, a Milano, la mostra fotografica intitolata « Francesco Negri fotografo a Casale », ordinata da Cesare Colombo, Ando Gilardi e Wladimiro Settimelli e promossa dalla Banca di Casale e del Monferrato, dal gruppo Amici di Casale e dal Cife. La scoperta di Francesco Negri, fotografo italiano dell'800, è recente e di eccezionale valore, sotto diversi punti di vista. Negri è infatti uno dei primi esempi in Europa di fotografo-scienziato. I suoi interessi non si limitarono mai alla « bella fotografia », ma andarono oltre nello studio e nella ricerca del valore scientifico di questo strumento. Fu il primo a brevettare il teleobiettivo (il Negri-Koristka), studiò la fotografia in movimento, sperimentò le tricromie a colori e si esercitò in microfotografie. Attraverso i suoi rapporti con Koch, Negri si occupò attivamente di batteriologia, riproducendo varie specie di microrganismi e, in seguito, il bacillo della tubercolosi e del colera. Nato nel 1841 a Tromello Lomellina, Negri si laureò a Torino e si stabilì poi con moglie e figli (che furono cinque e tutti maschi) a Casale Monferrato. Fu avvocato e poi sindaco, considerato da tutti « cittadino irreprensibile e rispettabile ». I suoi interessi scientifici e culturali lo portano ben lontano da Casale e lo mettono in corrispondenza con i più qualificati studiosi e letterati del tempo; ma i suoi interessi umani e artistici lo riconducono alla sua terra, ai costumi e alle antiche abitudini della gente del Po. Le sue straordinarie immagini fotografiche sono un ritratto affettuoso della vita di provincia, ma sono anche l'eccezionale « spaccato » della società borghese di allora (ecco la moglie, i figli, gli amici, le gite, la caccia) cui si contrappone, nelle sue immagini, una società contadina che stava alle porte (ecco le lavandaie, i bambini per la strada, la donna con il latte e l'appassionante saltimbanco nella piazza). Sono gli interessi semplici e composti, per così dire, di una personalità estroversa e in continua evoluzione.

La Cooperativa « Il Libro Fotografico » ha collaborato con il CIFE nella realizzazione di un volume fotografico dedicato al Negri, redatto da Cesare Colombo.

50.000 personaggi in archivio

Il CIFE di Milano ha acquistato « in toto » l'archivio della famosa fotografia romana Ghitta Carrel. Si tratta di circa 50.000 ritratti dei più famosi personaggi dell'Italia degli ultimi 50 anni. Ghitta Carrel è stata, per diversi decenni, la più nota ritrattista italiana. Da qualche mese ha abbandonato l'attività, ritirandosi presso alcuni suoi parenti in Israele. Il CIFE, la cui fototeca storica raggiunge ormai le 150.000 unità, intende organizzare, nei prossimi mesi, una mostra personale dedicata alla grande fotografa.

Mostra nell'isola pedonale

Il Cife ha organizzato a Milano, nel mese di settembre, una mostra fotografica sperimentale nell'isola pedonale di Largo Richini, in accordo con il Comune di Milano. La mostra è suddivisa in tre sezioni:

a) la riscoperta fotografica della Milano del secolo scorso;

b) le fotografie della Milano "manzoniana" dei « Promessi sposi » (per gentile concessione della Rai-Tv);

c) la Milano di oggi: diversi aspetti di una città in continua evoluzione (a cura del Centro Fotoamatori Pirelli, del Circolo Fotografico Milanese, del Gruppo '66 e di un gruppo fotografico studentesco).

L'intera manifestazione è realizzata sotto il patrocinio del Comune di Milano e con la collaborazione di Cesare Colombo, Ando Gilardi, della ERCA e di *Popular Photography Italiana.*

« Serie Grafica 1969 » della Biennale di Venezia

E' uscita in questi giorni l'annunciata serie di stampe d'arte della Biennale di Venezia. La « Serie Grafica 1969 », che la Biennale ha allestito,

si ripromette di favorire un maggiore contatto fra le diverse tecniche artistiche, nel tempo medesimo che intende popolarizzare al meglio la produzione calcografica contemporanea. Una parte delle stampe, tutte di cm. 30 x 40, firmate e numerate, è stata riservata quale omaggio agli acquirenti di abbonamenti per la Mostra d'arte cinematografica, per il Festival di musica contemporanea e per il Festival del teatro di prosa, mentre il rimanente è stato messo a disposizione del pubblico per acquisti diretti a prezzi modestissimi. L'intera cartella, con un indice biografico degli autori, viene ceduta infatti al prezzo di L. 20.000, e ciascuna stampa al prezzo di L. 3.000. L'iniziativa, vale a dire, non si prefigge alcun fine speculativo, ma vuole recare un contributo alla divulgazione di una forma d'arte oggi largamente praticata con risultati eccellenti.

Gli autori che partecipano a questa prima « Serie Grafica » della Biennale sono Alberto Biasi (con una serigrafia dinamica a colori), Mario Ceroli (con un collage in balsa), Joseph Fassbender (con una xilografia a tre colori), Ezio Gribaudo (con una calcografia a un colore), Jan Koblasa (con una serigrafia a due colori), Riccardo Licata (con una litografia a due colori), Arrigo Lora-Totino (con una stampa tipografica a due colori), Maurizio Nannucci (con una serigrafia in bianco-nero). Fuori serie è stata inoltre pubblicata, in limitata tiratura, una xilografia a due colori su carta giapponese di Hap Grieshaber.

ISTITUTI ITALIANI DI CULTURA ALL'ESTERO

Inaugurati i corsi di lingua italiana a Mogadiscio.

Il 20 settembre l'ambasciatore d'Italia in Somalia, Diego Simonetti, ha inaugurato ufficialmente i corsi di lingua italiana e di pittura a carico della Dante e dell'Istituto Italiano di Cultura.

« La Facoltà di Scienze Giuridiche ed Economiche, creata a Mogadiscio con l'assistenza dell'Università di Padova, potrà contribuire a fornire alla Nazione Somala, cui già tanti è così stretti legami ci uniscono, la nuova classe dirigente di un domani non lontano e invero la struttura portante per una società in rapido progresso in tutti i campi », ha sottolineato l'ambasciatore.

LA BIENNALE DI VENEZIA E LA MOSTRA CINEMATOGRAFICA

Telegramma di Nono a Labroca

« Mario Labroca Festival della musica Teatro la Fenice Venezia — Attuale gestione commissariale est decisione autoritaria restaurativa non voler affrontare questioni radicale rinnovamento aut trasformazione struttura organizzativa funzionale della Biennale et ignora irresponsabilmente nuove esigenze culturali politiche emerse anche nella lotta del 1968 contro Biennale. Tale malcostume restaurativo rivela esemplarmente stretti legami con potere governativo sordo e incapace a trasformazioni culturali che situazione di lotta operaia studentesca anche in Italia indica drammaticamente con inequivocabile continuità storica antifascistica, anticapitalista. Detto malcostume intende coinvolgere anche la musica con la complicià interessata e consapevole della parte americanizzata del mondo musicale. Ne risulta precisa la mia proibizione a esecuzioni di qualsiasi composizione mia nel prossimo Festival della musica - Luigi Nono ».

(9 luglio)

Dimissioni di Libero Bizzarri

« Pur essendo le responsabilità della nuova gestione divise da quelle del passato e pur riconoscendo alla direzione di quest'anno seri propositi ed azioni di rinnovamento, devo rassegnare le mie dimissioni da esperto per la selezione dei documentari e da coordinatore della progettata « tavola rotonda » sulla circolazione del documentario in Italia, in segno di solidarietà con i miei colleghi dell'ANAC, contro i quali

si sta preparando un processo per la contestazione mossa l'anno scorso alla Mostra cinematografica di Venezia ».

(13 luglio)

Comunicato

Il Comitato di lavoro dell'Assemblea del personale della Biennale di Venezia unitamente al Direttore della XXX Mostra Internazionale d'arte cinematografica, in presenza di notizie di stampa relative a un'azione penale che sarebbe stata iniziata contro alcuni uomini del cinema in relazione agli avvenimenti dell'inaugurazione della Mostra del 1968, notizie che si sperano infondate, e del comunicato emesso dall'assemblea dell'ANAC il 16 luglio, ritiene necessario respingere con forza l'assurda accusa rivolta alla Mostra — quale risulta da resoconti di stampa — di « ricorrere alla violenza poliziesca » e di « minacciare sanzioni penali allo scopo di prevenire qualsiasi battaglia democratica ».

Il Comitato di lavoro ricorda di aver iniziato da mesi con l'accordo del Commissario Straordinario dell'Ente un lavoro di rinnovamento dell'istituto, di sperimentazione di nuove attività e funzioni, di apertura sincera a tutte le forze culturali, sindacali e professionali e di offerta di piena corresponsabilizzazione nella gestione delle attività di quest'anno. Tale impegno è certamente agli antipodi di qualsiasi linea autoritaria e repressiva, e implica un atteggiamento di piena partecipazione alle finalità di rinnovamento e di democratizzazione che sono state espresse dai movimenti del 1968, e di solidarietà con tutti coloro che vi si sono impegnati, anche in situazioni di calore polemico che non pare certamente opportuno riattizzare, dimenticando o coprendo la positività delle esigenze allora espresse.

La soluzione dei problemi della struttura dell'organizzazione culturale in Italia non è, ritiene il Comitato, un problema di ordine pubblico, ma passa attraverso il metodo di una civile discussione fra tutte le posizioni ideologiche e politiche.

(Testo integrale del 19 luglio)

Comunicato

«I critici che collaborano al reperimento dei film della trentesima mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia, avendo appreso, al rientro da un viaggio di lavoro all'estero, che alcuni uomini di cinema sono stati denunciati e rinviati a giudizio in seguito alle manifestazioni connesse con lo svolgimento della mostra dello scorso anno, esprimono loro la propria affettuosa solidarietà e respingono il metodo del ricorso a provvedimenti di polizia in materia di dibattito di cultura e di idee.

Ricordano a questo proposito che, al di là della diversità di posizioni assunte secondo coscienza da ciascuno nella fase più acuta delle polemiche dell'estate del 1968, la maggior parte del mondo cinematografico italiano era ed è pienamente concorde sulla urgente necessità di una profonda e radicale trasformazione in senso democratico della Biennale e della Mostra.

In conseguenza di ciò, la Mostra di quest'anno nonostante i limiti oggettivi entro cui è costretta (gestione commissariale e carenze legislative) sta già sperimentando nuove linee di lavoro, in uno spirito di sempre maggiore e consapevole collaborazione con tutti coloro che si battono per un cinema d'autore liberamente impegnato sugli autentici temi umani e civili del nostro tempo.

In questo senso essi hanno dato e ritengono di dover continuare a dare il proprio contributo ad una Mostra che sin dalle prime iniziative, concretamente adottate, intende offrirsi come un punto di incontro e di dibattito, come uno strumento efficace di rafforzamento e di promozione del cinema di qualità ».

(Testo integrale del 21 luglio).

L'Arci sulla contestazione ai festival cinematografici.

L'associazione ricreativa culturale italiana (Arci) ha diffuso un comunicato nel quale esprime la solidarietà dei propri iscritti con gli autori cinematografici denunciati in segui-

to ai fatti della mostra del cinema di Venezia accaduti lo scorso anno. Nel comunicato, dopo aver ricordato che l'Arci ha contribuito a promuovere la « contestazione » insieme con l'associazione nazionale autori cinematografici (Anac) e con altre forze democratiche, e dopo aver precisato che l'anno scorso, a Venezia, « nelle varie occasioni l'Arci era ufficialmente presente e attiva nella persona di Gianni Menon, responsabile del settore spettacolo, e di decine di altri dirigenti provinciali », l'associazione ha messo in rilievo che la « contestazione » alla mostra di Venezia « nasce da una situazione di incredibile, obiettivo ritardo nella democratizzazione dell'ente e va inserita nel vasto moto per il rinnovamento delle strutture anche culturali che è da considerarsi un fenomeno estremamente positivo ».

L'Arci, si legge ancora nel comunicato, « ritiene inoltre di dover precisare, oltre la sua piena solidarietà con l'Anac per l'azione svolta nel passato e per il coraggioso atteggiamento di oggi, di non essere completamente d'accordo con le posizioni recentemente assunte in questa occasione: Pesaro non è Venezia né Sorrento ed è grave errore politico e culturale confondere e non saper distinguere gli obietvi ». « In questo spirito — conclude il comunicato — l'Arci invita le altre associazioni per l'organizzazione del pubblico a prendere precise, responsabili ed autonome posizioni nei confronti della Mostra ».

(25 luglio)

Dichiarazione

« Mi sento anch'io sul banco degli imputati e dalla parte loro », ci dice Ernesto Guido Laura, nuovo direttore della Mostra cinematografica di Venezia. Questo il « biglietto da visita » con cui il neo-nominato Laura si presenta in uno dei frangenti più delicati che mai abbia conosciuto la manifestazione lidense. (...)

« Io capisco come a uomini rispettabili e di valore, quali Pasolini e gli altri, quando si vedano citare in giudizio, venga la tentazione di buttare l'ascia dietro la mannaia. Ma io credo che sia proprio questo il momento per *essere presenti*, per portare avanti, tutti assieme, un tipo di cinema nazionale che si confermi impegnato, non evasivo sui problemi italiani, non anestizzante la coscienza civile. La Mostra, oggi più che mai, vuole essere a disposizione dei cineasti che abbiano qualcosa da dire, convinta com'è di poter fungere — pur nelle attuali condizioni — da valido strumento di propulsione culturale. Se, però — conclude —, Pasolini, i Taviani e altri non volessero convincersi dell'estraneità della Mostra dalla iniziativa giudiziaria e insistessero nel proposito di non voler partecipare alla rassegna, noi non ci rivolgeremo ai produttori, come invece accadde l'anno scorso, per avere i loro film. Noi, gli autori, li rispettiamo ».

(Da un'intervista di Giulio Obici in Paese Sera *del 25 luglio).*

Il parere del direttore della Mostra sulle conferenze-stampa.

Le conferenze-stampa tenute quest'anno nell'ambito della mostra del cinema dai registi dei vari film presentati alla rassegna, si sono risolte, nella gran parte, in un nulla di fatto. Sotto il profilo dell'arricchimento culturale che dovrebbe essere alla loro base, i risultati sono stati quasi del tutto negativi ed eguale esito si è avuto sotto il profilo dell'interesse *cronistico* di fronte alla constatazione che le conferenze-stampa, svolte con gli attuali sistemi, si risolvono dunque con un pressoché totale fallimento (per non parlare del disagio fisico e psicologico degli autori dei film, posti spesso dinanzi ad una platea muta).

« Fin dalla prima volta che sono venuto a Venezia — ha detto Laura in una intervista concessa all'*Ansa* — quando ero l'ultimo dei giornalisti accreditati, in quanto scrivevo per un giornale di studenti universitari, se volevo parlare con un regista andavo a cercarlo e facevo l'intervista. Del

resto, è ovvio che da tempo il giornalista attua questo sistema. Le conferenze-stampa, in genere, si fanno per occasioni in cui non c'è il modo di avere con i protagonisti di un qualsiasi avvenimento (gli astronanuti, ad esempio) colloqui personali diretti. Riferendomi in particolare alle conferenze-stampa che si tengono alla mostra, esse mi sembrano del tutto pleonastiche e, giacché tali, è inevitabile che esse decadano d'interesse di anno in anno. Si tratta, in sostanza, di un'abitudine senza alcuna reale necessità ».

Come risolvere, dunque, il problema delle conferenze-stampa? Per Laura la soluzione esiste già, ed è stata attuata per la prima volta alla mostra proprio quest'anno. « Si tratta — ha detto — degli incontri con gli autori che abbiamo sperimentato quest'anno in occasione delle proiezioni dei film inseriti nelle « tendenze del cinema italiano », quando, alla fine della proiezione, si svolgono dibattiti tra il regista ed il pubblico. Si tratta, indubbiamente, di esperienze più vive, anche se da verificare. Bisognerà, comunque, arrivare a fondere le conferenze-stampa riservate ai giornalisti con gli incontri tra l'autore ed il pubblico, in quanto è proprio quest'ultimo il punto di riferimento più importante. Un'altra cosa da studiare sarà quella di organizzare — una volta alleggeriti i programmi della mostra dislocando alcune manifestazioni, come le « tendenze » ed il « cinema africano », lungo l'arco dell'anno — incontri con gli autori, a prescindere dai film da essi presentati alla rassegna. Oggetto di questi incontri dovrebbe essere l'intera opera dei registi che sarebbero, naturalmente, i più prestigiosi del cinema internazionale. I vari incontri, del resto, avvenuti finora tra il pubblico ed i giovani registi italiani, hanno avuto un esito del tutto positivo. Si è visto, ad esempio, che alcuni film « distrutti » dalla critica, hanno offerto lo spunto per accesi dibattiti con il pubblico che ha discusso e polemizzato ». « Il nostro scopo — ha detto poi Laura — è quello di arrivare ad un pubblico sempre più vasto, le cui reazioni costituiranno una specie di vero e proprio « test » che risulterà estremamente valido per il futuro del film in discussione. Infine, bisognerà studiare una nuova formula per riportare i giornalisti alle proiezioni con gli spettatori, le cui reazioni non figurano quasi mai nei resoconti della stampa ».

(*Ansa*, 3 settembre)

Assoluzione

I contestatori della mostra del cinema di Venezia dello scorso anno sono stati assolti, perché il fatto non costituisce reato, dall'accusa di *« turbativa violenta di possesso di cose immobili »* e di *« inosservanza di provvedimenti dell'autorità »*. Gli imputati erano Pier Paolo Pasolini, Cesare Zavattini, Lionello Massobrio, Francesco Maselli, Alfredo Angeli, Marco Ferreri e Filippo De Luigi, che sono comparsi oggi davanti al pretore. I reati contestati ai sette imputati si riferivano alla notte del 26 agosto dello scorso anno alla Mostra del cinema.

I contestatori s'erano riuniti per discutere la nuova gestione da dare al festival. In pretura si doveva stabilire se era stata concessa la sala Volpi, fissando l'orario in cui si sarebbe dovuto concludere l'assemblea, oppure se tale orario non era stato fissato.

Dalle deposizioni dei testimoni, tra i quali il vice questore di Venezia, dott. Fargnoli, è risultato che l'orario di conclusione dell'assemblea non era stato fissato. E' anche risultato che alcuni contestatori, tra i quali i sette imputati, all'intimazione di sgomberare la sala avevano opposto soltanto la resistenza passiva « simbolica ». Di qui l'assoluzione perché il fatto non costituisce reato.

Il p.m., rilevato che durante il dibattito non è stata chiarita l'esistenza del termine perentorio per la conclusione dell'assemblea, ha concluso che non si configura il reato ed anche se questo termine fosse stato dato, il reato non sussiste in quanto viene meno il dolo, cioè la coscienza e la volontà di compiere un reato. Ed ha concluso: « *I disordini, semmai, si sono verificati non in sala Volpi, ma fuori della*

Mostra del cinema e gli organi di p.s. avrebbero dovuto non tanto fare sgomberare la sala, quanto, per garantire l'ordine, vietare agli occupanti di uscirne ». Ha chiesto quindi l'assoluzione, perché il fatto non costituisce reato, come i difensori.

(Da *La Stampa* del 12 ottobre)

(a cura di Nediv, *dal* Notiziario Cinematografico Ansa *e da altre fonti).*

* * *

LETTERE

Caro Direttore,

nella rivista *Studium* n. 11-12, 1968, nell'articolo « Marinetti e il manifesto dei Drammaturghi futuristi », Giovanni Antonucci si riferisce a pag. 827 al mio saggio « Ginna e Corra-Cinema e Letteratura del futurismo » pubblicato prima nel n. 10-12 di *Bianco e Nero* 1967, e poi in volume.

Permettimi di rispondere ad alcune sue osservazioni con la nota che ti accludo e che invio anche a *Studium.*

Mario Verdone

27 settembre 1969

« Non per la indicazione isolata di Troppa fretta *(una sintesi di Verlaine) ma per motivi ben più complessi, e peraltro dimostrabili, concomitanti o no, crederei di poter indicare le origini del teatro sintetico in quattro fenomeni: il romanzo sintetico, il teatro di poesia dei simbolisti, il teatro di varietà e forme similari, il cinema di corto metraggio ».*

Questo è il succo del mio capitolo Relazione fra Teatro simbolista e Teatro Sintetico *nel saggio su Ginna e Corra (cfr. pagina 54 di* Bianco e Nero *n. 10-12, 1967, e pag. 54 di* Cinema e letteratura del futurismo, *1968).*

Il mio non so se allievo o lettore Giovanni Antonucci si libera sbrigativamente delle mie argomentazioni così: « Il Verdone è l'unico che presta fede alle speciose accuse di Papini — che appunto polemizza sulla « antichità » del Teatro sintetico — soffermandosi sulla traccia Verlaine e tentando di trovare in alcuni esempi teatrali sintetici del poeta francese l'immediato antecedente delle esperienze di Marinetti. In realtà il Verdone conferisce un peso del tutto sproporzionato agli arguti ma casuali esempi scenici di Verlaine, dimenticandosi soprattutto che il significato del Teatro sintetico va ben oltre le ristrette dimensioni di esso ».

Ma l'Antonucci, riferendosi al mio scritto, trova invece « appropriato il riferimento alla Giulietta e Romeo *del* Libro delle Figurazioni Ideali *di G.P. Lucini ».*

Non avrei che da compiacermi per la conoscenza del Lucini che mostra di avere il giovane articolista, il quale è riuscito a mettere la mano su un libro così raro. Ma poi, soffermandosi sul verso libero, egli afferma che è un chiodo fisso di Marinetti, senza ricordare che Il verso libero *è proprio un libro di Lucini, cui Marinetti molto attinse.*

Vorrei concludere opinando che, se nel primo caso è chiaro che Antonucci ha letto male, nel secondo sembra che non abbia letto affatto.

E' uscito per le Edizioni « Bianco e Nero » - Collana di studi, ricerche e documentazioni del Centro Sperimentale di Cinematografia (15)

CARL MAYER E L'ESPRESSIONISMO

Atti del Convegno Internazionale di Studi su Carl Mayer a cura di MARIO VERDONE.

E' la raccolta delle relazioni e comunicazioni tenute alla Mostra d'Arte Cinematografica di Venezia nel 1967 da:

Luigi Chiarini, Fritz Lang, Paolo Chiarini, Eberhard Spiess, G. C. Argan, Mario Verdone, Giuseppe Bevilacqua, Roberto Paolella, Walter Alberti, Vito Pandolfi, Luigi Rognoni, Edoardo Bruno, Charles Ford, Lotte H. Eisner, Erwin Leiser, Jean Mitry, Hans Richter, Giovanni Calendoli, Giorgio Bassani, Werner Zurbuch.

Il testo è arricchito da documenti di Paul Wegener, Hermann Warm, Frank Daugherty, Herbert G. Luft, Paul Rotha, e da numerose illustrazioni.

Offerta speciale

Catalogo Bolaffi del cinema italiano [L. 14.000] + abbonamento 1968 a "Bianco e Nero,, [L. 5.000] a sole L. 16.500 [anziché L. 19.000]

oppure abbonamento semestrale a "Bianco e nero" in omaggio agli acquirenti del Catalogo Bolaffi [L. 14.000] anche a rate

Vi ordino con la presente

☐ Abbonamento 1968 a « Bianco e Nero » (L. 5.000) + Catalogo Bolaffi del cinema italiano (L. 14.000) a L. **16.500** franco di porto in Italia

☐ Catalogo Bolaffi del cinema italiano a L. **14.000** + abbonamento semestrale in **omaggio** a « Bianco e Nero »

Pagamento

☐ anticipato sul ns. c.c.p. 2/43233 intestato a:
G.B.E. Giulio Bolaffi Editore, via E. Duse 2, 10123 Torino

☐ anticipato a ½ ____________________

☐ contro assegno

☐ n. ________ rate mensili di L. __________ caduna (prima rata contro assegno; rata minima L. 2.000)

Nome ____________________ Cognome ____________________

Via ____________________ Città ____________________

Firma ____________________ Data ____________________

AURORA O TRAMONTO DELLA MOSTRA DI VENEZIA?

di Floris L. Ammannati

L'edizione di quest'anno della Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia era attesa con particolare curiosità e interesse non solo da tutto il settore della stampa cinematografica ma anche da quello della produzione e del pubblico. I motivi di tale interesse erano duplici: uno era costituito dalle diverse influenze che la contestazione subita dalla Mostra dell'anno precedente avrebbe potuto avere sull'orientamento della nuova Mostra, in dimensioni minori o maggiori, e l'altro motivo era la nomina del nuovo direttore, che si presentava per la prima volta come organizzatore di una delle più difficili mostre del dopoguerra, con un tempo brevissimo a disposizione per la ripresa dei contatti, la ricerca dei film e l'organizzazione della manifestazione.

Dire che queste attese sono state deluse non avrebbe senso, anche se è mancato quel tanto di spettacolare e di colpo a sorpresa a cui avevano abituato le precedenti gestioni.

Un consuntivo della Mostra di quest'anno non è facile perchè si accavallano nel giudizio elementi diversi, propri ed impropri. Infatti nella valutazione dei film presentati nelle diverse sezioni è difficile riuscire a dare un giudizio definitivo quando tutti hanno coscienza del tempo limitato a disposizione del nuovo direttore e dei suoi collaboratori, così come è difficile prescindere dalla situazione generale della produzione cinematografica mondiale nella quale non abbondano certo i capolavori e, in particolare, dagli orientamenti dominanti nella critica cinematografica così vari nel gusto e così diversi nelle impostazioni ideologiche e culturali, per cui mancano dei dati comuni di riferimento e di base. Infatti, sfogliando i consuntivi dei critici dei maggiori quotidiani italiani, si hanno dei risultati assolutamente diversi. Per il Corriere della Sera *la 30ª Mostra lascia « esausti ma non desolati », mentre per il* Giornale d'Italia *alla Mostra di quest'anno sono stati compiuti « errori numerosissimi e d'ogni genere ». Di rimando, per* La Nazione *il Festival « si è chiuso in modo calmo, dopo aver tranquillamente vissuto, senza essere stato sfiorato neppure dal brivido della contestazione », e per* Il Messaggero *la Mostra di quest'anno « si chiude in silenzio » e « può considerarsi di transizione ».* L'Unità *non formula un giudizio esplicito sulla 30ª Mostra ma afferma che « per Venezia non ci sono vie di mezzo. O si*

ritorna ai baracconi festivalieri di un tempo (e bisogna dire a questo proposito che il Lido non è Cannes) o si sceglie l'autentica strada della qualità ». Mentre per La Stampa *di Torino la rassegna « ha lasciato l'amaro in bocca un po' a tutti ». Più severo il giudizio dell'*Avanti! *per il quale la Mostra di quest'anno « ha proprio il torto di essere la trentesima di una serie da archiviare più che una prima di un new look veneziano ». Più cauto e benevolo il giudizio de* Il Giorno *di Milano secondo il quale « il direttore della Mostra, nominato troppo tardi per avere il tempo di scegliere con una certa approssimazione di verità espressiva, ha optato per l'accumulazione. Probabilmente, con l'esclusione di qualche bruttura insoffribile, era la strada più savia ». E* Il Popolo *scrive che « alla Mostra di film ce ne sono stati parecchi di "migliori" e parecchi di "peggiori". Il livello complessivo di tutti è, evidentemente, il metro primo per un giudizio sulla Mostra di quest'anno, che è largamente positivo se non in senso assoluto, certo in rapporto alle difficoltà ed ai problemi di questo anno ». Di diverso parere è* Paese sera *per il quale « alla qualità e ai rigori delle scelte si è sostituita la quantità e una singolare scala distributiva, intesa ad accontentare tutti, insieme alla preoccupazione di non mancare neppure uno dei temi di attualità social-politico-ideologici ». Infine per* Il Tempo *di Roma « questa 30ª edizione di Venezia ha rivelato l'equilibrio di una volta e, a fianco dello sperimentalismo ad oltranza, ci ha proposto anche altre scuole, altre tendenze, altri aspetti del cinema mondiale ». E* Il Resto del Carlino *afferma che « la Mostra è stata certamente troppo nutrita ma anche non del tutto indegna delle tradizioni di Venezia ».*

Come si vede, il panorama dei giudizi è vasto e vario, e l'unico comun denominatore che appare abbastanza evidente è un chiaro rispetto per il lavoro svolto dal direttore della Mostra del quale si apprezza l'onestà, l'impegno e la civiltà dei modi, mentre per tutto il resto si rimane in una fase di benevola o, forse, feroce attesa per il prossimo anno. Certo l'atteggiamento della stampa estera è più comprensivo e benevolo, ma il tono generale assunto dalla critica italiana sembra sostanzialmente apprezzare e partecipare di un fatto di importanza non transitoria, com'è la Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia.

Si potrebbe forse parlare di una maggiore presa di coscienza della Mostra e dei suoi problemi, da parte degli organi parlamentari e governativi, e di un impegno diretto della stampa e della critica ad entrare nella conduzione della Mostra non solo in fase polemica, o di semplice critica, ma in modo più costruttivo ed operante a sostegno di un comune lavoro con il direttore e i suoi collaboratori al servizio della cinematografia più valida.

Il pensiero della nostra rivista in ordine alla Mostra di quest'anno, della quale non possiamo non apprezzare l'impegno dimostrato, la volontà di un servizio reso alla cinematografia, una serenità di conduzione e un equilibrio conservato pur nei momenti più difficili e gravi, è che il vero e fondamentale problema della Mostra — che quasi nessuno ci sembra abbia ora rilevato, salvo il critico de la Stampa, *il quale si domanda « lo*

stato di coma della Mostra dipende dalla fine di un'epoca, dalla fine della cinematografia come arte di dir qualcosa alla gente? » — sia proprio quello di una crisi generale delle cinematografie tradizionali, che investe direttamente anche la Mostra di Venezia. Ma, poi, il problema vero è che la Mostra di Venezia è strettamente legata alla produzione cinematografica intesa non solo come fatto tecnico o economico o commerciale, ma come prodotto di idee capaci di far partecipare il pubblico, inteso nel senso più vasto della parola, ad un discorso che può essere volta a volta culturale, ideologico, sociale o anche di puro divertimento, ma sempre condotto sul filo e con il rigore di un impegno completo.

RUBRICHE

NELLA « TAVOLA ROTONDA » DI RIMINI ANCORA IN DISCUSSIONE IL FILM PER RAGAZZI

di Alberto Pesce

Se il successo di un'impresa dovesse esclusivamente dipendere dalla buona volontà degli organizzatori e dalle particolari provvidenze dello Stato, forse il problema del cinema per ragazzi avrebbe già da tempo trovato anche in Italia facile e fortunata soluzione. Infatti, nel campo dello spettacolo, non c'è quasi un altro settore che sia riuscito a provocare intorno a sé un altrettanto successo di iniziative e di consensi, in gran parte ugualmente lodevoli.

Nel campo organizzativo, si è fatto parecchio, e non solo per una ambientazione climatica del problema. Da più di vent'anni si allestisce a Venezia la mostra del film per ragazzi, spesso fiancheggiata anche da convegni, da tavole rotonde, da giornate di studio. Dal Festival mondiale del fanciullo di Palermo o dalla rassegna vicentina sul film-famiglia (ora ambedue in stato di catalessi) agli «Incontri» riminesi, monograficamente dedicati di anno in anno alle cinematografie al vertice nell'area specifica del cinema per la gioventù, non è passata quasi stagione senza che si siano in qualche modo messe a fuoco le larghe possibilità del cinema nel campo della ricreazione infantile. E tutto ciò senza scendere troppo nei particolari, senza citare le iniziative e le manifestazioni organizzate dalla Commissione nazionale dell'UNESCO, o dal Centro Nazionale Film per la Gioventù, o dal CIDALC, o dal Centro Cattolico Cinematografico, o dal Centro Nazionale e soprattutto da alcuni Centri Provinciali per i Sussidi Audiovisivi. E senza citare ancora le centinaia e centinaia di pubblicazioni sui problemi, sulle caratteristiche, sui limiti di una cinematografia per la gioventù, a cura di riviste e di periodici che direttamente o indirettamente si interessano dell'educazione morale e della formazione culturale dei giovani, nonché del retto uso del loro tempo libero.

Quando poi si consideri che prima la legge sulla cinematografia del 31 luglio 1956 e soprattutto poi quella del 4 novembre 1965 hanno sovvertito le posizioni negative e proibizionistiche dello Stato, fissando provvidenze e previlegi per chi produca o proietti film per ragazzi, non resterebbe altro che constatare che ben difficilmente un'altra impresa, per

quanto meritoria, è riuscita mai ad ottenere, in così breve tempo, tanta azione di propaganda e di studio. Eppure, malgrado tale enorme mole di iniziative, di studi, di manifestazioni, di provvidenze, la cinematografia per ragazzi non è riuscita ancora ad avere in Italia, oltre che un diritto di cittadinanza, anche una effettiva consistenza storica.

Perché tutto questo? E di chi la colpa? Delle inefficienti regolamentazioni legislative o delle remore pedagogiche e culturali? Dell'assenza della produzione o dell'ostilità dell'esercizio? Della impreparazione della scuola o dell'insensibilità del mondo politico? Della famiglia che si limita a delegare ad altri la discriminazione degli spettacoli permessi o no, dell'opinione pubblica disinformata e sostanzialmente indifferente?

Rispondere non è facile, anche perché la matassa è talmente ingarbugliata e le omissioni, più che le colpe, gli errori ingenui più che le deviazioni maliziose, si incrociano a tutti i livelli in modi così labirintici, che sarebbe troppo semplicistico tranciare sul groviglio con l'intenzione di localizzare di colpo il difetto, quando invece una eventuale analisi della situazione va approfondita su diverse prospettive e sintetizzata almeno sui due piani delle strutture che dànno e degli spettatori che recepiscono, e infine risolta su proposte operative convergenti e coordinate.

Questo appunto ha inteso fare la III edizione degli « Incontri Cinema-Gioventù » di Rimini, a conclusione della rassegna dedicata al cinema francese. Ha chiamato attorno a una « Tavola rotonda », con moderatore G. B. Cavallaro, alcune persone esperte a diversi livelli e da diverse sfaccettature, un docente universitario (Raffaele La Porta), un regista (Ernesto Guida), un operatore culturale a livello giovanile (P. Eugenio Bruno S. J.) e due presidi di scuole medie e critici cinematografici (Luigi Battaggia e Alberto Pesce), nonché due uomini politici interessati all'argomento (il sen. Gino Zannini, ora sottosegretario al Ministero per il Turismo e lo Spettacolo, e l'on. Gino Mattarelli).

Impostando il tema, G. B. Cavallaro è partito da lontano, dalla constatazione di un'armonia frustrata tra cinema e gioventù, di una dicotomia forzosamente divergente, in contrasto con la naturale cointeressenza dei due termini. Per cui oggi si avverte un evidente stridore, quasi un innaturale divorzio, tra una gioventù che tende a fare proprio del cinema il divertimento preferenziale, fuori dalla famiglia, in opposizione al piccolo schermo della TV domestica, e un cinema che sembra dimentico del suo antico destino di rottura sul piano culturale e linguistico e tende piuttosto a difendersi, attraverso le forme censorie, dalle intempestività adolescenziali, o peggio tende a discriminare la produzione « di colpa » con tutto il suo inventario di erotismo e di violenza, da quella familistica e asettica da dedicarsi all'incontaminata sopravvivenza dell'infanzia, cercando in ogni caso di salvaguardare i due momenti nel loro ambito senza confusioni o allettamenti reciproci.

Non si tratta quindi di un contrasto filisteo, ma di una contraddizione intrinseca al problema stesso della sopravvivenza del cinema, che in tali modi rifiuta di imboccare uno dei pochi itinerari di salvezza oggi consentitigli, quando invece potrebbe continuare con opere adeguate allo spirito dei tempi nuovi la storia culturale del mondo giovanile, quale si è venuta configurando nella storia del cinema italiano del dopoguerra. In quelle stagioni — secondo Cavallaro — al « momento dei padri » che hanno trattato il tema dell'infanzia (Zavattini, De Sica, Rossellini) sono seguiti prima il « cinema dei ragazzi », dei Rossi, dei Bolognini, dei Pasolini, con « un'alternanza tra la fase sperimentale del riconoscimento e dell'amicizia e l'esaltazione del vitalismo naturalistico », e poi, il « momento dei figli », dei figli « cattivi » in particolare, dove la prospettiva si rovescia, anche se resta nell'area religiosomoralistica dei valori delle inibizioni di tipo familistico.

Operando su queste falsarighe, ci si sposterebbe dall'angolazione parziale con cui il sistema si limita a proteggere l'infanzia e l'adolescenza da quegli stessi strumenti di comunicazione sociale da esso prodotti, e diffusi, e si riuscirebbe forse a correggere lo specchio deformato in senso paternalistico e autoritativo, tipico non solo del cinema, ma di tutta la nostra cultura nei suoi rapporti e interessi per il mondo giovanile.

Perciò occorre oggi non tanto realizzare un cinema per i ragazzi e per i giovani, ma « restituire il cinema ai giovani », non con forme ipocrite o equivoci adattamenti di contenuti pseudogiovanili a vecchi schemi ormai consunti, e tanto meno con strumentazioni parcellari, frammentarie, da ghetto aristocratico. Questa « riconquista di giovinezza, e quindi di libertà » dovrebbe essere il fine primario di ogni azione, della cultura come dell'industria cinematografica, proprio per un « repechage » del pubblico giovanile. Oggi, quando il cinema perde quotidianamente il suo pubblico e sono cambiati il tipo di scelta e la stessa frequentazione, « non si tratta quasi più di pensare come problema a un cinema per i ragazzi, ma al problema di avere dei ragazzi per il cinema ».

Su questa esigenza Raffaele La Porta ha innestato il suo intervento con lucida consequenzialità, anche se con una punta di amarezza. La coscienza della gioventù oggi è catturata dall'industria secondo una sua logica interna di sfruttamento e di speculazione, per cui si è ridotta ai minimi termini la possibilità di recuperare quel tempo libero che una volta era offerto al ragazzo come oasi personale per lo sviluppo delle attività complementari. Secondo La Porta, a questo riguardo non c'è molto da illudersi per quanto fa oggi la scuola. In essa l'insegnamento si riduce di fatto ad essere una sovrapposizione dell'educatore, sicché « il ragazzo che è abituato a dire di sì, a girare dietro le spalle del suo insegnante, a non dirgli quello che pensa perché non può farlo, perché quindi sa che non dovrà mai dire quello che pensa all'autorità quale che sia, perché non si può fare, viene abituato al conformismo, all'ipocrisia, all'omertà », senza che

questa nevrosi di origine scolastica sia compensata dalla libera esplicazione di un tempo libero, oggi ridotto dalla società e dalla civiltà tecnologiche a misero spazio del dramma infantile.

Tuttavia La Porta ha cercato di individuare la sussistenza di un momento didattico. La scuola potrebbe intervenire a decodificare quel sistema di segni che è il linguaggio cinematografico, e decifrarlo per evitare che il messaggio comunicato con le immagini venga equivocato o distorto. Questa azione però è da perseguirsi sulla soglia dell'infanzia e della fanciullezza; più in là, il problema è già un altro, perché il ragazzo « che sa leggere e sa talora leggere bene, non ha più dubbi su quello che gli viene comunicato e qualunque siano le difficoltà del linguaggio, riesce a coglierle e si trova di fronte ai contenuti, vive e affronta i contenuti con quella coscienza e maturità che gli dà il mondo interno ». Il problema allora non sarebbe quello di decodificargli il linguaggio tecnico del cinema, ma il farglielo superare a livello emotivo e morale, di dargli cioè la possibilità di costruirsi una personalità integrale, in cui i processi intellettuali, morali, emotivi siano sintonizzati. E ciò si ottiene forse con una accorta sensibilizzazione dell'opinione pubblica e con un reciproco equilibrio dello stato di fiducia tra adulto e ragazzo, non certo con l'intervento censorio « che è solo la prova dell'impotenza educativa della società ».

Anche Ernesto Guida, confessando le disavventure commerciali del suo film *Amico*, premiatissimo ai festival, ma boicottato dal noleggio e smarginato dall'esercizio, ha accusato l'attuale società sorretta solo dal bisogno del lucro e dalla speculazione. Oggi, « un film per ragazzi non si può realizzare »: questa, secondo Guida, la drammatica realtà. Il sistema è articolato in maniera da permettere anche qualche volta, come un comodo alibi, la produzione di un film siffatto, ma ne frustra il suo avvicinamento al pubblico. Del resto, le provvidenze legislative sono insufficienti a spostare i termini della questione che rimane ancorata alle leggi del mercato, dove l'interesse commerciale dell'esercente e la formazione sociale e culturale dei giovani raramente coincidono. Bisognerebbe forse cambiare radicalmente il sistema, ma Guida non si è dimostrato del tutto persuaso di una simile svolta, che nasconde anche il rischio di altri inconvenienti, dal paternalismo statale alla limitazione dell'iniziativa privata. A suo avviso, piuttosto, l'unica proposta valida sarebbe l'introduzione del cinema nella scuola, con un addestramento tecnicoformale e un chiarimento ideologico ed espressivo delle sue opere. L'ipotesi è antica quanto il cinema, spesso appoggiata a parole, raramente concretata, fors'anche per l'inconsapevole timore che l'opinione pubblica venga qualificata e magari sottratta da quello stato di torpore subculturale in cui oggi si trova.

Anche p. Eugenio Bruno ha aggiunto nuova esca al fuoco, dimostrando che il cinema oggi è soprattutto il tentacolo di un sistema ai cui interessi tutto è subordinato. La stessa legge attuale, secondo Bruno, invece di essere

il codice morale del cittadino, è tutta in funzione del produttore, specchio di una società che cerca il consumo e si fonda sull'avidità del denaro. A riprova, il padre gesuita ha illustrato con perspicuità e chiarezza di tesi due vessatissime questioni sufficienti a testimoniare quale incidenza, persino sul piano di un'igiene sociale, abbiano in Italia le forze produttive e industriali.

Infatti, a proposito del « divieto ai minori », la commissione d'appello può alleggerire il divieto o abolirlo, solo che il produttore ne esiga il riesame, mentre invece non c'è ente o comitato che possa intervenire a far rettificare un eventuale errore della commissione di primo grado. Inoltre, a proposito dell'art. 5 della legge 4 novembre 1965, esiste una formulazione talmente ambigua che con un gioco di parole si trasforma un parere di « ammissione » in una competenza di « esclusione », con un evidente criterio restrittivo, a tutto vantaggio del prodotto cinematografico e della diffusione indiscriminata.

Si è innestato poi sulle ragioni di Guida e di p. Bruno anche Alberto Pesce per confermare che il sistema, entro cui si trova rinserrato il cinema per ragazzi, possiede anche tutti gli strumenti e le possibilità per disattendere i dettati legislativi e impedirne l'applicazione integrale.

Il discorso di Pesce ha sottolineato anzitutto come la struttura consumistica dell'attuale produzione cinematografica impedisca persino l'apertura delle sale da dedicarsi ai film per ragazzi, nonostante le domande di agibilità in tale senso presentate al Ministero. Questo avviene perché la questione è impastoiata da remore socioeconomiche e amministrative, apparentemente tra loro estranee ma in effetti convergenti su una tesi di fondo, secondo la quale i film per ragazzi, pochi all'anno, devono restare un paravento giustificativo dietro cui si lascia avanzare invece un cinema cosiddetto « adatto per tutti », cioè una produzione moralmente sufficiente, ma soprattutto commercialmente sicura e lucrosa.

Ma oltre all'art. 31, dedicato all'apertura delle sale, anche gli articoli 16, 17, 45, che riguardano le provvidenze con particolare riferimento all'Istituto Luce, e il 50, sul comitato che deve esprimere parere favorevole sulla qualifica di film per ragazzi, non sono applicati, o lo sono in modo maldestro.

Infatti, la designazione dei membri del comitato non appare sotto vari punti di vista sempre indovinata, mentre la scarsa congruenza della cifra da elargire all'Istituto Luce non permette esercitazioni magari a vuoto, serie di film da verificarsi poi sperimentalmente, e costringe invece i responsabili dell'Istituto a premere perché ogni lavoro venga riconosciuto « prodotto per ragazzi » e come tale giustifichi l'erogazione del contributo da parte dello Stato. Ma è soprattutto a livello produttivo, che si rivelano le carenze, le sfiducie, i disimpegni. Infatti il produttore iscrive nell'elenco dei film da esaminarsi solo cartoni animati o film scipiti senza parolacce e

nudità o commediole e drammetti gratificati dal Centro Cattolico Cinematografico con la prima categoria (per tutti), e neppure sospetta che dovrebbero essere ben altri i film che, giusto quanto previsto dall'art. 16, contribuiscono « alla formazione etica, culturale e civile dei minori di anni 16 ».

E se si aggiunge poi a queste innovazioni inoperanti altri fattori decisamente negativi, come l'insufficiente sgravio fiscale o l'eccessivo protezionismo nazionalistico, o peggio il costante disinteresse della scuola, si capisce perché la soluzione del problema sia ancora ben lontana.

Come iniziale forza d'urto, anche Pesce, come del resto Guarda, ha auspicato almeno un fattivo intervento da parte della scuola, con un circuito scolastico, oltre che con un'opera di educazione audiovisiva. La legge, del resto, nella sua premessa, prevedeva questa soluzione. Ma passano gli anni e la questione resa sospesa nel limbo dei propositi irrealizzati, ormai come fu risposto all'on. Gagliardi, perché il problema non si sa ancora di chi sia di competenza primaria, se del Ministero della Pubblica Istruzione o di quello del Turismo e dello Spettacolo.

Questa rivelazione è stata uno dei punti più salienti del vivacissimo intervento di Luigi Battaggia, che ha stigmatizzato la disarmante posizione dei rapporti cinema-scuola, diffondendosi sull'argomento con precise analisi di dati e di situazioni.

Si è lamentato anch'egli dell'insolvenza della scuola nella fondazione dei circoli scolastici, nell'organizzazione delle attività complementari nell'ambito del doposcuola, nonché della sterilità cui sono condannate le attrezzature per inadeguatezza di ambienti, disinteresse di insegnanti, negligenza di genitori. Alquanta responsabilità della situazione risalirebbe, secondo Battaggia, sia alla situazione dei Centri Provinciali per i Sussidi Audiovisivi, che « si sono limitati, nella migliore delle ipotesi, ad essere di volta in volta un'agenzia di distribuzione, un laboratorio di controllo o un'officina di riparazione » con insegnanti di collegamento ridotti alla funzione di « spedizionieri, portavalige, operatori al servizio dei colleghi », sia soprattutto all'operatori del Centro Nazionale, che « mentre sollecita la periferia a promuovere corsi di cultura cinematografica e di aggiornamento, in pratica non offre alcun concreto contributo per la realizzazione di queste attività e si limita ad un controllo dei bilanci dei Centri Provinciali, ad essere mediatore fra ogni singola scuola e l'industria per l'acquisto di sussidi audiovisivi, nonché ad inviare, non si sa bene con quali criteri, del materiale di dotazione ai Centri Provinciali o alle singole scuole ».

Battaggia però non si è scoratamente abbandonato alla lamentazione. Ha suggerito anzi una serie di proposte concrete, alcune delle quali già avanzate anche negli interventi di Guida e di Pesce. Ha ribadito anzitutto la necessità di istituire un circuito scolastico specifico, e anche circoli di cultura cinematografica nella scuola con sovvenzioni a livello distributivo

per i film meritevoli di diffusione, e ha concluso auspicando l'introduzione di manuali di iniziazione, ancora inesistenti (o quasi) in Italia, e la preparazione e formazione degli insegnanti. Anzi da questa iniziativa egli ha sostenuto che sarebbe necessario muoversi per diminuire « il divario fra una scuola che è rimasta sostanzialmente ferma a una comunicazione grafico-verbale ed una società invece in cui l'abuso delle parole ha gettato il discredito sulla verità, proprio mentre si sente sempre più il bisogno di certezze ».

Infine, prima che Cavallaro sigillasse la « Tavola rotonda » di Rimini, sintetizzando con acuta sensibilità gli aspetti emersi dagli interventi e dai loro chiarimenti in sala da alcuni degli presenti, non sono mancate le precisazioni di due uomini politici. Il sen. Zannini, confessando la delusione per una legge del cinema che si credeva se non perfetta almeno buona, ha ammesso che la gestazione legislativa è avvenuta soprattutto a contatto di persone « interessate in un modo o nell'altro alla produzione cinematografica » e ha sollecitato anche fuori da questo ambiente emendamenti e controproposte da presentare in sede parlamentare. Anche l'on. Mattarelli ha confermato questa urgenza, chiedendo addirittura la costituzione di un gruppo di studio che possa diventare positivo gruppo di pressioni.

Su questa ultima proposta si è conclusa così la « Tavola rotonda »: ma per gli « Incontri » di Rimini si è forse aperto il vero lavoro, con un impegno continuativo che vada al di là di una rassegna estiva e investa ogni addentellato delle complesse relazioni tra cinema e gioventù.

A RIMINI
« INCONTRO COL CINEMA FRANCESE »

Diciamo subito che alla rassegna è mancato — come invece era suo scopo primario — un vero e proprio repertorio di cinematografia per ragazzi. Non a caso le novità più significative si sono limitate ad un mediometraggio un po' in bianco e nero un po' a colori, *Posters* di Henri Chauvin, sui manifesti rivoluzionari del maggio francese, ad *Asterix et Cleopatre*, secondo cartoon audiovisivo ispirato dalla fortunata serie omonima di fumetti, all'ultimo cortometraggio di Henri Gruel, il delizioso *Petit Potam*, al già affermato *Les Yeux de l'été* (cfr. *Bianco e Nero* nn. 5-6, 1969, anno XXX, pag. 116), infine al mediome-

traggio fuori programma — giunto a parziale risarcimento della « defaillance » di *Marie pour memoire* di Garrel — *Un jour vous verrez les arbres* di Marie Claris Patris. Un po' poco in verità. Ma è chiaro, ormai, che la rassegne cinematografiche, oggi, in un momento così controverso ed incerto, quando giungono a termine, hanno spesso la possibilità di offrire « in negativo » un panorama, una sintesi antologica, una presa di coscienza di determinati fenomeni macroscopici del divenire storico e sociologico. In tale contesto la « Settimana » di Rimini, nonostante i contrattempi e le difficoltà, ha avuto un bilancio attivo o per lo meno significante. Si è visto infatti *come* e *quanto* una cinematografia occidentale, regolata da profitti e visioni puramente economici, diventi complessivamente « carente » quando abbia a che fare con un cinema di pubblica utilità o di « servizio sociale » quale appunto il film per ragazzi. E a questo livello non ha molto senso (o da un altro punto di vista lo ha fin troppo) rispolverare con periodica sistematicità alcuni « grandi » immersi in una loro personale casistica estetica, che solo per caso presenta analogie con i problemi educativi o addirittura con quanto giovani e adolescenti, assai diversi da generazione a generazione, chiedono o cercano talvolta in modo violento e demistificanti.

Così l'omaggio ad Albert Lamorisse, strepitoso artigiano degli anni 50/60 di un certo cinema documentaristico intimistico, ed anche la retrospettiva di Henri Gruel costituita di quattro cortometraggi (*Martin et Gaston, Gitanos et Papillons, Le Voyage de Badabou, Contes Zaghawa*) creati su disegni e storie inventate da ragazzi compresi fra i sette ed i quattordici anni, che il celebre cartoonist francese ha realizzato fra il '53 ed il '66, e da un *Petit Potam* chiaramente indicatore di una diversa svolta creativa (in un certo senso aggiornata al fumetto d'oggi), non hanno per nulla contribuito a risolvere i dubbi circa le caratteristiche principali dei film « per ragazzi » e « sui ragazzi ». Anzi hanno mescolato di più le carte in gioco, allo stesso modo di *Saturnin et la vaca vaca* di Jean Touran « interamente interpretato — dice la didascalia — da animali »; di *Six Chevaux Blues*, firmato dal quasi sconosciuto Philippe Joulia, che sforna un'abbastanza confusa vicenda di banditismo rosa in cui trionfano due gemelli intraprendenti; l'oramai notissimo e vecchiotto *Jeannot l'intrepide* di Jean Image (presentato alla Mostra per ragazzi di Venezia nel '51), mentre di Image non è stato scelto l'ultimo lungometraggio terminato qualche mese addietro e non ancora giunto in Italia; quella specie di « summa » da telefilm costituita da *L'age hereux* di Philippe Agostini, sorta di faida con sfondo thrilling fra giovani ballerine dell'Opera di Parigi; infine il già menzionato *Asterix et Cleopatre* di Goscinny e Uderzo. Questa seconda edizione cinematografica del celebre « fumetto di massa » ha riscosso, pur con una pochezza inventiva e con invadente stereotipia ripresa da Disney e dai personaggi di Hanna e Barbera, il favore incontrastato del pubblico.

Mentre la giuria lo ha ignorato — giustamente —, grandi e piccini lo hanno scelto con una percentuale di preferenze altissima (82,30). Ed è sintomatico che tutti i film finora nominati si riferiscano in fondo al programma « pomeridiano »; cioè ad opere esplicitamente scelte per i « ragazzi », che in qualche modo avrebbero dovuto dare il polso della consistenza effettiva della cinematografia francese per ragazzi degli ultimi anni.

Una simile riserva non tocca i film del programma serale dove, al contrario, si sono visti, secondo noi, i lavori più significativi. E non per il fatto che in Francia esista un'apposita cinematografia della gioventù — ché la situazione in tal senso è del tutto carente allo stesso modo di quella « per ragazzi » — quanto per un semplice motivo: la maggior parte di queste opere di giovani hanno costituito anche un'antologia abbastanza importante del giovane cinema transalpino. Un « giovane cinema » nato dalle ultime folate dell'oramai defunta nouvelle vague, dagli aggiornamenti critici di talune riviste (ad esempio Luc Moullet con i *Cahiers du cinéma* o Paule Sengissen con *Télérama*), dalle scoperte a volte fruttuose del « Service de la Recherche » dell'ORTF. In sostanza alla gioventù come elemento di osservazione o come diagnosi di indagine psicologica ha fatto da supporto un gruppetto invero interessante di nuovi cineasti, per i quali, nel caso specifico di Philippe Garrel (la defezione di *Marie pour memoire* è stata estremamente grave) e Francis Le Roi (volendo citare i nomi più in vista), Godard, Truffaut, Malle, Lelouch, Chabrol, Varda, rappresentano un momento oramai « concluso » nella storia del cinema francese di questo dopoguerra. E poco importa, alla prova dei fatti, che, ad esempio, *Les mauvaises frequentations* o *Le père Noel a les yeux bleus*, datati rispettivamente '64 e '66, tutti e due opera del regista Jean Eustache, coincidano come anno di « nascita » con la seconda fase della « nouvelle vague » e appaiano di gran lunga distanti, per impostazione e per taglio narrativo in linea con le esigenze documentaristiche del « cinema verité », dal simbolismo scabro, arido, quasi realistico e comunque sempre calato nel divenire di un'azione già di per sé contestativa, di *Les Contrebandiers* del trentatreenne Luc Moullet.

Les yeux de l'été della citata Sengissen si aggancia laddove termina il film di Moullet; ancora dei giovani sono alle prese con i problemi esistenziali, con lo stressante « lavorare stanca » quotidiano, con l'amore, l'affermazione di nuovi ideali, con la ricerca di uno spazio minimo di « movimento » nella melmosa forza occulta del « sistema ». C'è, come nei lavori di Eustache o di Pialat o di Moullet, un senso di noia, la identica difficoltà di adattamento alla vita, una assenza totale di rapporti familiari, un rifiuto del « posto » inteso nel senso più stereotipo e convenzionale. Cioè, per intenderci, riaffiora la tematica più vivace di questa nuova ondata. Il mediometraggio fa quasi il verso, da un altro punto di vista, a quell'ironico e sorprendente *Côte d'Adam* che, « opera prima »

beffarda come poche, ha lanciato qualche tempo fa la regista nell'arengo degli autori. Dopo aver ironizzato in stile « belle epoque » sugli uomini di una società corrosa, ella cerca in qualche modo di tracciare il grafico di un'eventuale, ipotetica, nuova umanità, consapevole degli insuccessi passati, frustrata dall'inutilità polivalente della vita comunitaria, eppure decisa a rinnovarsi e rinnovare. L'umanità appunto de *Les yeux de l'été.*

In essa non c'è più posto per i giovanissimi disadattati tipo *Enfance nue* di Maurice Pialat (presentato l'anno scorso a Venezia), i quali vengono introdotti in una casistica ed in una tematica patetica, frusta, logora, in definitiva paternalistica e poco documentata. Se mai da predellino per il « nuovo ordine » può funzionare un cortometraggio efficace come *Posters* di Henri Chauvin: panoramiche, musiche jazz, sequenze frenetiche nel movimento, alternate ad immagini fisse in bianco e nero e colori, montaggio sempre più rapido di manifesti e tutte le varie scritte ben note. In un certo senso si ha di fronte la consistenza grafica della calde giornate di Nanterre. Una carrellata di striscioni tasta il polso della situazione: squallore, miseria morale e sociale, violenze, contraddizioni, oppressioni, nonsensi, disagi: « la culture est come la confiture ». Si tratta di una consapevolezza meritoria che i giovani cineasti francesi, pur sconfitti, oramai non più affascinati dal solo mito estemporaneo di Godard, sbandierano con la stessa forza di un'insegna. Tale insegna a Rimini, quando nessuno se lo aspettava, è venuta alla ribalta.

LES YEUX DE L'ETE — r. e s.: Paule Sengissen - **f.:** Daniel Vogel - **m.:** Claude Crinon - **int.:** Marie See (Maria), André Weinfeld (André), Xavier Gelin (Xavier), Catherine Martin, Anges Van Parys - **d. prod.:** Yves Orgebin - **p.:** Les Réalisateurs Associés et le Service de la Recherche de l'ORTF - 1969 (durata 40 minuti; bianco e nero).

André ama Maria: sono felici. André è un aspirante regista cinematografico di ventun anni, che non riesce a trovare un produttore interessato alle sue idee. Si isola perciò dalla comunità, anche se Maria è contraria. Xavier, un amico, è più realista, non vuole rifiutare la società. Popo dopo André ha la possibilità di vedere realizzati i suoi progetti con un film, dopo un fondamentale incontro col direttore del servizio « della ricerca », mentre la relazione con Maria poco per volta muore: a André interessano soprattutto la libertà e la pace del mondo, nel momento in cui la situazione mondiale è pervasa di tensioni militariste.

André, il protagonista, si definisce « un asociale, amorale, spirituale, alienato »; vede il cinema « non solo come uno stato ma anche come un mestiere »; cerca un colloquio con il fatidico produttore e allo stesso tempo rifugge da una collaborazione con la società; riesce nel suo intento e contem-

poraneamente rinuncia alla felicità sentimentale; vive ossessionato da un senso collettivo di colpa. Perché? La risposta in fondo è semplice: André vive ancora come un romantico adolescente di stampo ottocentesco (è sufficiente citare la sequenza del colloquio con l'amico al ristorante) deluso dalla rivoluzione. Paule Sengissen, con notevolissima sensibilità, non ha fatto altro che proiettare in questa vicenda di quaranta minuti, rivissuta un po' troppo godardiamente a volte, un po' troppo colloquiata rispetto all'effettiva violenza delle immagini (sovente scivolano via con una facile costruzione compositiva dal sottofondo pittorico), tutta la breve epopea di molta gioventù di questi anni.

LES CONTREBANDIERS — **r.**: Luc Moullet - **sc., adatt. dial.**: Luc Moullet - **f.**: Philippe Theaudière - **int.**: Françoise Vatel (Brigitte), Monique Thiriet (Francesca), Johnny Monteilhet (il doganiere), Luc Moullet, Paul Martin, Bernard Cazassus, Gérard Tanguy - **p.**: Moullet et C.ie. 1967.

Brigitte, studentessa delusa dalla vita cittadina, si dà al contrabbando. Un doganiere l'arresta ma se ne innamora e la stessa cosa gli capita con Francesca dall'altra parte della frontiera. Anche costei, per ragioni diverse, esercita il contrabbando. Il sindacato dei contrabbandieri costringe Brigitte ad unirsi al gruppo, mentre il doganiere, che sta per essere denunciato, viene decorato dagli invasori-vincitori del paese vicino. A questo punto Francesca scopre la relazione fra Brigitte e il doganiere. E ha inizio un « menage » a tre ». Non accade nulla di nuovo finché il terzetto, ancora catturato dal Sindacato, dopo molte peripezie, torna in città. Le convenzioni sociali in breve li dividono. Ma non per molto. Si ritrovano sulla via del contrabbando.

La storia d'amore in verità complicata, è decisamente allusiva, va oltre i singoli momenti erotici, le diatribe con il sindacato dei contrabbandieri, la vicenda nuda e cruda. Sullo sfondo di un paesaggio abbastanza dimesso e squallido, ripreso da una fotografia priva di effetti nel modo più funzionale, poco per volta la verità viene a galla. Non è la verità di un amore o della solitudine, magari della nostalgia, tipica casistica questa in atto da I quattrocento colpi *a* La guerra è finita *e perfino a* Un uomo una donna, *ma una verità che dal particolare arriva all'universale sia pur con incertezze, cadute di tono, ellissi non sempre giustificate in sede di ipotesi. Si prospetta una diversa « condizione umana » e la necessità di una metodica violenza « al sistema » per poter ridare all'individuo una sua dignità ed un senso più vitale ai suoi giorni, alle sue speranze, al suo bisogno inconsapevole di un ritorno alle origini per poter « rinascere ». Ma l'azzeramento cui fa riferimento l'autore noto per il lungometraggio* Brigitte Brigitte *e tre cortometraggi,* Un steack trop cuit, Terres noires, Capito? — *appare genericamente anarchico e nihilista. Prospetta una « rivoluzione globale » e non conosce ancora la dimensione marcusiana nè presagisce i risultati di certe lotte studentesche dèl maggio scorso, quando non uno ma molti Cohen-Bendit apparvero sulla scena politica dell'Eliseo e per un attimo il gollismo sembrò debellato dai partigiani accampati al Quartiere Latino.*

C. B.

Programma serale

LES CONTREBANDIERS — r.: Luc Moullet.
V. altri dati in questo numero a pag. 15.

ENFANCE NUE — r. e **s.:** Maurice Pialat - **o.:** Francia 1968.
V. altri dati a pag. 95 e giudizio di Mario Verdone a pag. 75 del n. 9/10, settembre-ottobre 1968 (Mostra di Venezia).

LES YEUX DE L'ETE — r.: Paule Sengissen.
V. altri dati in questo numero a pag. 14.

LE PERE NOEL A LES YEUX BLUES — r., s. e **sc.:** Jean Eustache - **o.:** Francia 1966.
V. altri dati a pag. 148 e giudizio di Leonardo Autera a pag. 145 del n. 7/8, luglio-agosto 1966 (Mostra di Pesaro).

LES MAUVAISES FREQUENTATIONS — r.: Jean Eustache - **m.:** Philippe Théaudière, Michel Robert - **m.:** Cesar Gattegno - **sc.:** Jean Dalos - **int.:** Aristide Bart, Dominique Jayr - **p.:** Moullett et C.ie, 1964.

Cortometraggi

LE MESSAGER DE L'HIVER — Realizzazione: Sonika Bo e Bob Zoubovitch (film a pupazzi animati - durata 14 minuti).

DERRIERE LA FENETRE — r.: Jean Schmidt - **f.:** Marc Champion - **m.:** Georges Delerue - **p.:** Les Films Armorial (18 minuti).

ADOLESCENCE — r.: Vladimir Forgency - **f.:** Roger Bimbage - **p.:** M.K. 1966.

POSTERS — r. Henry Chauvin - **sc.:** Henry Chauvin e J. Vogtens - **f.:** Henry Chauvin - **m.:** Jacques Taillieu - **p.:** Transocean Eximport, 1969 (25 minuti).

Programma pomeridiano

ASTERIX ET CLEOPATRE — Realizzazione: René Goscinny e Albert Uderzo - **m.:** Gerard Calvi - **p.:** Dargaud Films 1969 (disegno animato a colori, lungometraggio).

SATURNIN ET LA VACA VACA — r.: Jean Touran - **sc.** e **adatt.:** Jean Tourane - **dial.:** Jean Tourane, Ricet Barrier - **f.:** Jean Tourane (eastmancolor) - **p.:** Les Films Jean Tourane - C.T.I. (interamente interpretato da animali).

JEANNOT L'INTREPIDE — Realizzazione: Jean Image **p.:** Films Jean Image, 1951 (durata 87 minuti).
Premio per il miglior film di lungometraggio alla III Mostra Internazionale del Film per Ragazzi, Venezia 1951.

L'AGE HEUREUX — r.: Philippe Agostini - **sc.** e **dial.:** Odette Joyeux - **m.:** George Auric - **f.:** Christian Petard - **cor. orig.:** Michel Descombey - **int.:**

Françoise Rosay, Odette Joyeux, Delphine Desyeux, Pierre Mondy, Louis Velle, Anne-Marie Mailfer - **p.:** Office de Radiodiffusion Télévision Française - Coopération Artistique et Technique du Spectacle. Versione Cinematografica (durata 90 minuti).

SIX CHEVAUX BLUES — r.: Philippe Joulia - **s.:** dal romanzo di Yvonne Escoula (Editions Gallimard) - **int.:** Patrick e Pascal Boitot (i Gemelli), Yvonne Clech (zia Marta), Henri Cremieux (Monsieur Morel), Jacques Jouanneau (il capo dei gangsters), Corinne Le Polulain (Margot), Janine Darcey (madame Prevot), Ky Duyen (M. Liu) - **Durata:** 80 minuti.

Personale di Henri Gruel

MARTIN ET GASTON — dis.: bambini da 7 a 11 anni di una scuola privata di Ville d'Avray - **f.:** Arcady - **m.:** Paul Doser, Henri Gruel - **r.** e **anim.:** Henri Gruel - **p.:** Argos Films, 1955.
Premio del disegno animato a Venezia, « Golden reel » a Chicago, Premio Qualità.

GITANOS ET PAPILLONS — dis.: bambini da 10 a 14 anni della scuola comunale di Oppède - **f.:** Arcady - **m.:** Tonio Harispe - **r.** e **anim.:** Henri Gruel - **p.:** Les Film de la Rose Rouge, 1954 - **d.:** Walt Disney.

LE VOYAGE DE BADABOU — dis.: bambini da 8 a 12 anni dell'Academie du Jeudi - **f.:** Arcady - **m.:** Paul Doser e Henri Gruel - **r.** e **anim.:** **Henri Gruel** - **p.:** Argos Films, 1955.
Premio « Emile Cohl », Premio Qualità.

CONTES ZAGHAWA — r.: Henri Gruel e André Fontaine - **o.:** Francia 1966.
V. altri dati a pag. 135 e giudizio di Gianni Rondolino a pag. 127 del n. 7/8, luglio-agosto 1966.
Primo Premio del Film d'animazione al Festival delle Arti Negre di Dakar, 1966.

PETIT POTAM — dis.: Christine Chagnoux (Editions Dargaud) - **anim.:** J. e C. Clerfeuille - **f.:** Seria (eastmancolor) - **m.** e **r.:** Henri Gruel - **p.:** Crecifilm, 1969.

Omaggio a Albert Lamorisse

CRIN BLANC — r.: Albert Lamorisse - **f.:** Edmond Sechan - **m.:** Maurice Le Roux - **int.:** Alain Emery - **p.:** 1952.
Premio « Jean Vigo » e Gran Premio Cortometraggio al Festival di Cannes 1953.

LE BALLON ROUGE — sc. e r.: Albert Lamorisse - **f.:** Edmond Sechan (colore) - **m.:** Maurice Le Roux - **int.:** Pascal Lamorisse ed i ragazzi di Ménilmontant - **p.:** Delduca Films, 1956.
Palma d'Oro al Festival di Cannes, Medaglia d'Oro del Cinema Francese 1956.

LE VOYAGE EN BALLON — r.: Albert Lamorisse - **sc.** e **dial.:** Albert Lamorisse - **f.:** Guy Tabari, Maurice Fellous, A. Lamorisse (eastmancolor) - **m.:** Jean Padromides - **int.:** André Gilles (il nonno), Pascal Lamorisse (Pascal), Maurice Baquet (l'aiuto) - **p.:** Films Montsouris, 1960-61.

(a cura di **C. B.**)

* * *

Il referendum per il film che ha riscosso maggior successo fra il pubblico che ha assistito agli spettacoli serali dedicati ai giovani ed ai problemi dei giovani, ha dato il seguente risultato:

Premio del pubblico — « Tritone » offerto dall'Azienda di Soggiorno di Rimini — al film *Asterix et Cleopatre* di Goscinny e Uderzo, con un punteggio dell'82,30%. Secondo classificato, *Enfance nue* di Maurice Pialat, con un punteggio del 64,75%.

Il referendum fra il pubblico dei giovanissimi che hanno assistito alle proiezioni pomeridiane, ha datto il seguente risultato:

Premio del pubblico — « Tritone » offerto dall'Azienda di Soggiorno di Rimini — al film *Asterix et Cleopatre* di Goscinny e Uderzo, con un punteggio dell'87,37%. Secondo classificato, *Jeannot l'intrepide* di Jean Image, con un punteggio dell'86,07%.

Premio speciale per il film adatto ai cineclubs giovanili — « Tritone » offerto dall'Azienda di Soggiorno di Rimini — assegnato da una giuria di ragazzi che ha svolto il suo lavoro sotto il coordinamento del Prof. Cesare Moreschini — al film *L'age heureux* di Philippe Agostini.

La giuria presieduta dal prof. Alberto Pesce e composta dai Sigg. Prof. Luigi Battaglia, Prof.ssa Lia Giudice, Prof. Raffaele La Porta, Dott. Pietro Virgintino, « ... constatato come nella selezione francese siano scarsamente rappresentate le attuali forme e tendenze della produizone cinematografica per ragazzi e sulla gioventù, particolarmente nell'ambito del cinema ricreativo, decide di non assegnare il premio speciale per il miglior film sul piano ricreativo. Decide invece di attribuire il « Premio per il miglior cortometraggio » (Tritone offerto dall'Azienda di Soggiorno) al film *Le voyage de Badabou* di Henri Gruel, che con freschezza di ispirazione e gustosa vena umoristica riflette e riassume l'immediatezza figurativa e la semplicità di struttura propri del cinema d'animazione di Henri Gruel.

Decide quindi di assegnare il « Premio speciale per il miglior film sul piano educativo» (Medaglia d'oro offerta dall'E.P.T.) al film *L'age heureux* di Philippe Agostini che articola in una cornice di forti suggestioni culturali una crisi adolescenziale atta a stimolare nel giovane spettatore la personale ricostruzione di alcuni fondamentali valori morali.

Infine per il « Premio Città di Rimini » destinato « al film che meglio aiuta i giovani a conoscere la realtà umana sotto il profilo sociale », pur apprezzando e menzionando *Le Père Noël a les yeux bleus* di Jean Eustache e *Les yeux de l'été* di Paule Sengissen, nel quadro di un necessario rinnovamento del cinema dedicato ai problemi della gioventù, decide di attribuire il premio (Medaglia d'oro offerta dall'Amministrazione Comunale) a *Enfance nue* di Maurice Pialat, che propone con solidità di impianto drammatico, limpida compostezza di ritmo e commovente autenticità un tema di sempre più largo riscontro nella realtà familiare e sociale d'oggi.

Gli organizzatori hanno infine deciso di attribuire un particolare riconoscimento al regista Albert Lamorisse per l'impulso da lui dato con profonda sensibilità artistica alla cinematografia per ragazzi.

DA CRACOVIA UN ALTRO ALLARME SULLA SITUAZIONE DEL CORTOMETRAGGIO

di Marcello Clemente

Al momento attuale, il cortometraggio non sembra godere di una salute particolarmente prospera in nessun paese: è la conclusione che si può trarre dalle cinque giornate delle proiezioni tenute in giugno per il VI Festival Internazionale di Cracovia. Conclusione generica, e soggetta a verifica, eppure già abbastanza fondata, perché il Festival di Cracovia, arrivato quest'anno alla sesta edizione, poggia su una tradizione consolidata ed ha un posto di rilievo tra le rassegne del film breve. Alla manifestazione polacca sono ammessi, fuori concorso, alcuni film premiati in analoghe mostre recenti, il che ovviamente contribuisce ad allargare il quadro del Festival ed a accrescerne la portata indicativa.

Nel 1969, il Festival ha conservato il carattere panoramico delle precedenti edizioni, con un programma che proponeva contributi provenienti da molte nazioni e faceva posto ai generi più diversi e agli stili più distanti: i film erano in totale 78, appartenti a 28 paesi; e anche le Nazioni Unite erano presenti, con il riuscitissimo disegno animato sulla difesa della salute *The fight continues* (*La lotta continua*) realizzato a Praga e firmato da Vaclav Bedrich, che gli ha dato una incisiva efficacia. Dal canto suo, il padrone di casa è stato più che discreto: basterà notare che uno solo dei film premiati nel 9° Festival del Cortometraggio Polacco, tenuto a Cracovia nei giorni immediatamente precedenti, è stato incluso nel programma della rassegna internazionale (restando, evidentemente, riservati gli altri a future mostre in altri paesi).

Erano rappresentate con un titolo ciascuna, tra le altre, le cinematografie dell'Islanda, del Libano, dell'Iran, della Mongolia, della Colombia; i loro prodotti erano soltanto mediocri, al massimo denotavano una corretta applicazione di modi usuali, comunque le approssimative indicazioni che se ne traevano sul grado di sviluppo raggiunto dal film in quei paesi cinematograficamente minori assolvevano ad una utile funzione informativa.

A tirar le somme, il livello generale del Festival appare medio. I ricordi più vivi che ne rimangono non sono legati a film che investono da vicino materie immediatamente agganciate al dibattito di idee e problemi spicificamente attuali: i documentari e i racconti sbiadiscono, quasi tutti, nel confronto con qualche film sperimentale e soprattutto con i migliori tra i film di animazione. Quello dei disegni animati è stato il settore in cui la capacità inventiva degli autori si è manifestata con una certa larghezza.

E' emersa le selezione francese, con i suoi tre titoli: *Le trou* (*Il buco*),

Univers (*Universo*), *Une bombe par hasard* (*Una bomba, per caso*). *Le trou* di Piotr Kamler porta il marchio di fabbrica del « Service de la Recherche » della Televisione Francese, e come altri film usciti dal medesimo centro esprime — con il ritmo scandito di due palle intorno a una buca — una lucida intelligenza e un malizioso « humour ». Un po' meno concreto *Univers* di Manuel Otero, che muovendo un pupazzetto tracciato col gesso svolge una delicata e gustosa vena di racconto. *Una bomba, per caso* conferma la personalità di Jean-François Laguionie, lo squisito autore di « La demoiselle et la violoncelliste », con un apologo contro l'amore per il denaro, semplice e brillante, ammonitore e cordiale.

Sulla linea della ricerca di una candida poeticità, che è quella di Otero, abbiamo incontrato *Pe fir* (*Dal filo all'ago*) del romeno Costantin Mustatea, graziosa storia di un innamorato che consiste in un filo di cotone bianco. Sulla linea dello scherzo fine a se stesso, si può ricordare il cecoslovacco *Moc Osudu* (*La forza del destino*) di Jiri Brdečka, basato su una trovata beffarda, risolta in un effetto un po' agro. Sulla linea della lezione morale, che ha avuto il più maturo esempio in *Une bombe par hasard*, si è segnalato in un diverso registro, il polacco *Susza* (*La siccità*) di Henryk Ryszka e Stefen Schabenbeck, amara allegoria della fatica dell'uomo per stabilire una comunicazione con i propri simili, impresa che qui appare condannata all'insuccesso.

Un atteggiamento opposto, di partecipe adesione al mondo reale, che si manifesta attraverso una inventiva festosa, distingue il cortometraggio sperimentale *Evasion des corrousels* (*Evasione dalla giostra*) di Bernard Longpré, un lavoro che è ancora un fine contributo del National Film Board canadese. Analoga alla ispirazione di *Evasion des carrousels* quella di *The canaries* (*I canarini*), in cui l'americano Jerome Hill utilizza di nuovo la tecnica della sovrapposizione di fasce e macchie di colore lucido ad immagini documentarie, con un risultato un po' elementare ma sufficiente ad accennare un senso di pienezza vitale. Un valore di curiosità va attribuito ad *Experiments in motion graphics* (ovvero *Il computer pittore*), in cui un altro statunitense, John Whitney, saggia la disponibilità « artistica » di un calcolatore elettronico. In *Paint* (*Colore*) ancora un americano, Jim Dickinson, gioca con esito decisamente effimero la carta della trovata scandalistica, dipingendo per intero le epidermidi di una giovane coppia nuda.

Poco spazio avanza per l'allegoria, nel cinema dei nostri giorni, e la regola vale anche per il cortometraggio. Accantonando il film di un'ora e mezza, Andrzej Wajda si è cimentato nella satira fantascientifica, utilizzando un copione di uno scrittore specializzato: in *Przkladaniec* (*Guazzabuglio*), l'impianto narrativo è ambizioso, ed è elaborata la forma, eppure Wajda non esprime né una sgorgante comicità né una aggressività polemica. È ironico il significato di *Slaget* (*Il colpo*) del giovane regista svedese

Anders Wählmark, ex assistente di Mattson: l'ironia è trattenuta nelle maglie di una continua compostezza, e per questa oggettività e per il nitore e l'eleganza delle immagini si intravede in Wählmark un raffinato temperamento di narratore.

L'ironia serpeggia anche in *L'homme aux chats* (*L'uomo dei gatti*) del francese Henri Glaeser, ma è sopraffatta da una angoscia tra naturalistica ed esistenziale. Con la impeccabile collaborazione del vecchio caratterista Armontel, Glaeser ha impresso una corposa verità nella descrizione del penoso tramonto di un uomo solo ai margini della società. Alla stamberga dell'amico dei gatti dà la replica l'ambiente, altrettanto squallido, allestito come necessaria cornice a *Byt* (« L'appartamento ») del cecoslovacco Jan Svankmajer: un appartamento in cui l'inquilino è assalito dagli oggetti e dai mobili che lo circondano. Il significato ultimo di questa guerra surreale non viene in piena luce, ma se ne avverte distintamente il timbro di disperazione, benché la deformazione grottesca risulti un po' forzata. *Byt* è comunque un cortometraggio sul quale è almeno possibile discutere.

Uno dei risultati più compiuti del Festival si è registrato con *Monsieur Jean-Claude Vaucherin,* ritratto di uno schizofrenico, disegnato con acutezza di analisi e rigore di stile. Lo firma Pascal Aubier, che è stato assistente di Godard ma sembra lontanissimo, per temperamento e per interessi, dalla scrittura cinematografica dell'autore di *À bout de souffle*, così rapida e fantasiosa: Aubier descrive il « male oscuro » senza mai esteriorizzarlo, con una tranquilla sobrietà.

Nel suo film *La scelta* l'italiana Cecilia Mangini si è accostata, con animo intrepido, a un altro male atroce, il cancro, ed ha affrontato l'argomento della eutanasia: il racconto è forte e lucido, intimamente drammatico. Unica debolezza, l'indulgenza a qualche sguaiataggine romanesca nei dialoghi, che tuttavia non ne ricavano una impronta di verità quotidiana. Molto belle, nella loro quadrata oggettività, le immagini, immerse in una luce bianca che è ugualmente quella dell'ospedale e della palestra in cui si pratica lo sport tendenzialmente più brutale, più nazista dei tempi attuali, il « taequandò ».

Nella selezione italiana figurava tra l'altro il noto documentario di Pasolini *Appunti di viaggio per un film in India* (1); dalla Televisione italiana proveniva anche *L'assedio di Venezia* di Sergio Giordani, inchiesta sui problemi vitali e drammatici della funzione e della sicurezza della città lagunare: Giordani non ha inteso andar oltre una informazione preliminare, ma la materia riveste ugualmente un raro interesse. Suggestivo lo spunto di *Aran dopo Flaherty.* Questa visita all'isola a trentacinque anni di distanza aveva innumerevoli probabilità di trovarsi annullata dal ricordo del purissimo capolavoro. Eppure l'impresa non è stata interamente inutile,

---

(1) Cfr. *Bianco e Nero* anno XXIX n. 11/12, pagg. 15 e 17.

se ha consentito agli spettatori informati di rivedere il ruvido e dolce volto di Maggie Dillane, oggi nonna, circondata da bambini ancora poveri, che domani abbandoneranno — anche loro — lo sterile scoglio cantato da un poeta. L'Italia ha infine contribuito al programma con un ultimo titolo, *Pistole e pane*, colorito documentario di Aldebrando De Vero sui figuranti del western italiano, sostenuto da una brillante fotografia ma appesantito da una tesi enunciata troppo testualmente.

I documentari formavano il gruppo più numeroso del Festival, e il più deludente. A parte va considerato, per la sua angolazione obbligata, il film nordvietnamita *Lua tren dat lua* (*Risaie sotto il fuoco*) di Phan Quy che illustra il proseguimento delle attività produttive nel paese tormentato dalla guerra: malgrado qualche tocco ottimistico scarsamente persuasivo, la descrizione — non esente da aperture liricizzanti sul paesaggio — offre con l'eloquenza dell'immagine una testimonianza diretta su una materia rovente. *Madina-Boe* (sono i nomi di una città e di una regione) è una produzione cubana, diretta da José Massip, che documenta con un linguaggio meditato, influenzato in qualche intelligente soluzione da recenti esperienze europee — l'uso delle scritte, le ripetizione nel commento parlato — la lotta del movimento partigiano nella Guinea Portoghese.

Alcuni documentari erano composti con il montaggio di antiche fotografie e interessavano per l'autenticità del materiale: così, l'Unione Sovietica esponeva *Gorod w osadie* (*Una città assediata*) di Pawel Kogan, sulla vicenda degli abitanti di Leningrado nella seconda guerra mondiale, e l'Ungheria presentava *Vörös majus* (*Il maggio rosso*), dedicato alla rivoluzione comunista del 1919 a Budapest e firmato da un « collettivo » di cineasti, tra i quali Miklos Jancso. L'Unione Sovietica ha presentato anche *Liudi zemli i nieba* (*Gli uomini della terra e del cielo*) di Siemion Aranowicz, pure composto in buona parte con materiale d'archivio, un mediometraggio che, eludendo il pericolo della retorica connesso alla intenzione celebrativa del coraggio dei piloti collaudatori, manteneva, grazie ad un lirismo affettuoso e misurato, una nobiltà formale. Dagli Stati Uniti è arrivato *Space Ballet - A Story of Apollo 9*, singolare e brillante illustrazione a tempo di musica di una impresa cosmica (è stato comunicato soltanto che l'ha prodotto la NASA, ma non il nome del regista).

La contestazione alla politica e al costume del mondo di oggi era il tema del film jugoslavo *Magna Charta Libertatum*, di Koco Nedkov, vivace montaggio di fotografie. Un semplice vigore rappresentativo distingueva un altro film jugoslavo. *Ime čovjeka* (*Il cognome*) di Bakir Tanovic: la tesi era che l'ambiente nativo, quando è davvero povero e privo di contatti culturali, determina ferreamente il destino di un uomo. Con *Sukces* (*Il successo*), ritratto concreto e graffiante di un cantante della « musica leggera », il documentarista polacco Marek Piwowski riconferma che tutto il

mondo è paese. *Wsiewo tri uroka* (*Solo tre lezioni*) di Piotr Mostowoj tratta di un metodo educativo consistente nello stimolare direttamente le facoltà critiche ed autocritiche dei bambini delle scuole elementari: realizzato con il sistema dell'obiettivo nascosto, ne consegue il requisito di una sorprendente spontaneità.

Un momento tra i più vivi del Festival si è avuto con la proiezione di *Direction d'acteurs par Jean Renoir*, il documentario di Gisèle Braunberger presentato lo scorso anno alla Mostra di Venezia in omaggio al regista. Renoir non « recita » neppure per un attimo, e così lo spettatore assiste davvero al processo creativo del grande artista, al manifestarsi della sua sapiente esperienza dell'animo umano.

A tirar le somme, i documentari presentati a Cracovia hanno mostrato scarsissima originalità di spunti narrativi e di soluzioni formali. Solo di poco migliore sembra essere la situazione generale del cortometraggio. Qualcuna delle ragioni del ristagno può essere individuata con facilità: il logoramento di molti spunti, e soprattutto il tramonto, nelle coscienze e nei gusti di autori e spettatori, della maniera realistica, un tramonto che in pratica rende inefficace l'utilizzazione di molte risorse di materia e di stile, delle quali si è ormai stanchi; lo strapotere della televisione, che esclude alcuni contenuti ma affranca il regista da altre gravose schiavitù, come ad esempio quella della durata predeterminata, e gli dà spesso mezzi pratici di gran lunga superiori a quelli normalmente consentiti dal lavoro cinematografico; e ancora, in parecchi paesi se non in tutti, la possibilità, offerta a molti giovani cineasti, di arrivare presto al lungometraggio, ciò che fino a pochi anni or sono era il rarissimo traguardo di qualche privilegiato.

Film in concorso al Festival di Cracovia 1969

AUSTRIA

VERGANGENHEIT UND ZUKUNFT di Karl Stanzl

BELGIO

I DO NOT LIKE THE BEATLES di Kees Sangers.

BULGARIA

NA OSTROV TIULENIJ di Vasko Vasilev.
STRELCI di Doniu Donev.
UROK PO CIGULKA di Asparuch Panov e Christo Topuzanov.

CANADA

L'EVASION DES CARROUSELS di Bernard Longpré.

THIS IS THE HOUSE JACK BUILT di Ron Tunis.
WALKING di Ryan Larkin.

CECOSLOVACCHIA

BYT di Jan Švankmajer.
MOC OSUDU di Jiri Bredečka.
SPOVED di Pavol Sykora.
STRAZCE MAJAKU di Ivan Renč.
SVATOPLUK A JEHO SYNOVE di Jaroslav Boček.

COLUMBIA

LA LEYENDA DE EL DORADO di Francisco Norden.

CUBA

MADINA-BOE di José Massip.

DANIMARCA

VANDDRABEN di Bent Barford e Simon.

FRANCIA

A SAINT-PAUL DE VENCE di Carlos Vilardebo.
DIRECTION D'ACTEURS PAR JEAN RENOIR di Gisèle Braunberger.
LE TROU di Piotr Kamler.
L'HOMME AUX CHATS di Henri Glaeser
MONSIEUR JEAN-CLAUDE VAUCHERIN di Pascal Aubier.
UNE BOMBE PER HASARD di Jean - François Lagouionie.
UNIVERS di Manuel Otéro.

GERMANIA OCCIDENTALE

DRAUSSEN IN BERLIN di Trutz Meinl.
FRAUEN VON RAVENSBRÜCK di Joop Huisken.
OSTERN '68 di Harry Horning.

GERMANIA ORIENTALE

DIE WUCHT AM RHEIN di Sven Severin.
HANDE HOCH! di Kurt Denzer.

GRAN BRETAGNA

DARLING, DO YOU LOVE ME? di Martin Sharp e Bob Whittaker.
FIVE SORT FILM POEMS di Don Levy.
ONE OF THE MISSING di Anthony Scott

INDIA

ANANTA di Girissh Vaidya.
EXPLORER di Pramot Pati.

IRAN

GUCKLOCH di Medawi Manzur.

ISLANDA

MED SVIGA LAEVI di Osvaldur Knudsen.

ITALIA

APPUNTI DI VIAGGIO PER UN FILM IN INDIA di Pier Paolo Pasolini.
ARAN DOPO FLAHERTY di Fabrizio Palombelli e Carlo Prola.
L'ASSEDIO DI VENEZIA di Sergio Giordani.
PISTOLE E PANE di Aldebrando De Vero.
LA SCELTA di Cecilia Mangini.

JUGOSLAVIA

IME COVJEKA di Bakir Tanovič.
MAGNA CHARTA LIBERTATUM di Koco Nedkov.
ORDEN di Milan Ljubik.
SLJEMOVI di Žika Ristic.

LIBANO

LA MEDICINE CHEZ LES ARABES di Antoine Méchhavar.

MONGOLIA

GOBI di O. Urtnasan.

NORDVIETNAM

LUA TREN DAT LUA di Phan Quy.

OLANDA

MIXSUMMERDAYDREAM di Hattum Hoving.

O.N.U.

FIGHT CONTINUES, THE di Vaclav Bendrich.

POLONIA

OPERACJA di Krzysztof Szmagier.
PRZEKLADANIEC di Andrzej Wajda.
SUKCES di Marek Piwowski.
SUSZA di Henryk Ryszka e Stefen Schabenbeck.

ROMANIA

ACASA DE NECULAI POPA di George Horvat.
HISTRIA: HERACLEA SI LEBEDE di Ion Bostan.
PE FIR di Costantin Mustatea.
PILULE II di Ion Popescu-Gopo.
VALUL di Sabina Balasa.

SVEZIA

SLAGET di Anders Wählmark.

SVIZZERA

FANTASMATIC di Ernst e Giseka Ansorge.

UNGHERIA

BIZONYOS JOSLATOK di Otto Foky.
BOLDOGSAG di Miklos Csanyi.
DIAKSZERELEM di György Szomjas.
MODZEREK di Judit Vas.
VOROS MAJUS di Miklos Jancso e altri.

U.R.S.S.

FILM! FILM! FILM! di Fiodor Chitruk.
GOROD W OSADIE di Pawel Kogan.
LJUDI ZIEMLI I NIEBA di Siemon Aranowicz.
WOJENNOJ MUZYKI ORKIESTR di Pawel Kogan e Piotr Mostowoj.
WSIEWO TRI UROKA di Piotr Mostowoj.

U.S.A.

AN AMERICAN TIME CAPSULE di Charlos Braverman.
CANARIES, THE di Jerome Hill.
EXPERIMENTS IN MOTION GRAPHICS di John Whitney.
FRIENDLY GAME di Robert Geatzer.
PAINT di Jim Dickinson.
SPACE BALLET: A STORY OF APOLLO 9.
SPACE di Ezra R. Baker.
YOU CAN di Rose Neiditch.

* * *

La giuria del VI Festival Internazionale del Cortometraggio tenuto a Cracovia dal 17 al 22 giugno 1969, composta da Tadeus Makarczynski (Polonia) presidente, Vesselina Gerinska (Bulgaria), Guy Glover (Canada), Stanislaw Janicki (Polonia), Roger Manvell (Gran Bretagna), Joachim Novais-Teixeira (Brasile), Tadao Sato (Giappone), Kurt Tetzlaff (Germania Orientale), Wladen Troszkin (Unione Sovietica), Carlos Villardebo (Francia), Ante Zaninovic (Jugoslavia), ha assegnato il Gran premio del Festival a *Wsiewo tri uroka* (« Soltanto tre lezioni ») di Pior Mostowoj (URSS); il Premio speciale a *Une bombe par hasard* (« Una bomba, per caso ») di Jean-François Laguionie (Francia).

Ha assegnato quattro Premi ex-aequo a *Madina-Boe* di José Massip (Cuba), *Operacja V-2* (« Operazione V-2 ») di Krysztof Szmagier (Polonia), *Le trou* (« Il buco ») di Piotr Kamler (Francia) e *Ime čovjeka* (« Il cognome ») di Bakir Tanovic (Jugoslavia); un « Diploma d'onore » a *Lua tren dat lua* (« Risaie sotto il fuoco ») di Phan Quy (Nord-Vietnam); il « Premio della FAO » a *Appunti di viaggio per un film sull'India* di Pier Paolo Pasolini (Italia); il « Premio del CIDALC » a *Walking* (« Passeggiata ») di Ryan Larkin (Canada) ha infine segnalato quattro film: *Orden* (« La decorazione ») di Milan Ljubic (Jugoslavia), *Susza* (« La siccità ») di Henryk Ryszka e Stefan Schabenbeck (Polonia), *Film, Film, Film* di Fiodor Chitruk (URSS),

e *One of the missing* (« Il soldato disperso ») di Anthony Scott (Gran Bretagna).

La FIPRESCI ha attribuito il suo Premio ex-aequo, a due film: *Lua tren dat lua* e *Appunti di viaggio per un film in India.*

L'EQUILIBRIO DIFFICILE DEL FESTIVAL DI BERLINO

di Leonardo Autera

La caratteristica più spiccata del Festival di Berlino, almeno da quando, tre anni fa, la sua organizzazione passò dalle mani del Senato della città a una società a responsabilità limitata, è quella di un virtuoso equilibrio tra la concezione che informa tradizionalmente le manifestazioni cinematografiche (con cornici mondane, ricevimenti ed esibizioni divistiche) e l'esigenza di più salde prospettive culturali, come può essere quella di stabilire una valida piattaforma di lancio per le opere dei giovani registi. Non c'è dubbio che, col suo proposito di « conservare innovando », il « Filmfestspiele » non si discosta molto dalla posizione ambigua del Festival di Cannes; tuttavia tornano a suo vantaggio taluni aspetti positivi che meritano di essere sottolineati.

Fermo restando, alla rappresentatività della rassegna, il grosso limite dell'assenza dei paesi dell'Est europeo, dovuta alla ben nota situazione politica della città e della stessa Germania occidentale, ad esso si è cercato di supplire con una certa evoluzione in senso culturale. Negli anni scorsi le iniziative non andarono molto più in la dell'istituzione delle « Settimane » dedicate ai giovani cineasti di singoli paesi (quest'anno è stata la volta della Jugoslavia, che fa eccezione all'astensione comunista da Berlino). Forse dietro la spinta della « contestazione », sia pure incompiuta, del 1968, in questa diciannovesima edizione si sono venute ad allestire altre moderate ma non inutili innovazioni. Tra le principali ricordiamo la presentazione dei film del Festival in diversi quartieri popolari della città; la promozione di una « tribuna libera » riservata ad una trentina di film « difficili », per lo più di giovani autori, posti poi in discussione con il pubblico da produttori, registi e critici; l'abolizione, infine, delle categorie definite a priori per i premi che sarebbero stati attribuiti dalla giuria (la quale non a caso era presieduta dal giovanissimo regista di Monaco Johannes Schaaf).

Si deve aggiungere che le varie iniziative non sono rimaste lettera morta. Nonostante la densità dei programmi, il pubblico non ha mancato all'appello. Il dato più sorprendente, per noi che per la prima volta venivamo a Berlino, è stato proprio l'adesione larga ed attiva dei giovani berlinesi ad ogni proposta del Festival. L'informazione e competenza da loro dimostrate nei dibattiti, il loro interesse per le espressioni più moderne del cinema come per quelle collegate alla tradizione dello spettacolo (ci riferiamo al successo delle « retrospettive », dedicate quest'anno, oltre che ad Abel Gance, al « musical » degli anni Trenta e Quaranta, in omaggio particolare all'opera del coreografo-regista Busby Berkeley e del produttore Arthur Freed), non trovano facilmente riscontro altrove.

La giuria, poi, ha risposto più di quanto le fosse richiesto alle attese degli organizzatori. I ventuno film selezionati per il concorso rappresentavano un equilibrio di forze tra il prodotto rifinito delle grandi industrie e quello meno levigato e più immediato (ma non necessariamente più spontaneo e valido) delle organizzazioni indipendenti e dei paesi minori. La giuria ha ritenuto opportuno soffermare l'attenzione quasi esclusivamente su quest'ultimo. La tendenza a porre l'accento su opere animate da spirito di ricerca, anche se non del tutto realizzate sul piano espressivo, può essere in linea di massima condivisa. Ma ci sembra che si sia un po' esagerato nel far pendere la bilancia tutta da una parte. Sta bene l'« Orso d'oro » decretato all'« opera prima » del ventisettenne regista jugoslavo Zemlir Zilnik, *Rani radovi* (t.l.: Azioni giovanili), che, nonostante l'imperfetta tenuta di tono, è un film di genuina freschezza, estremamente spregiudicato sotto il profilo tematico e quasi del tutto nuovo nell'impostazione stilistica. Stanno bene anche gli « Orsi d'argento » a *Greetings*, dell'americano indipendente Brian De Palma, e a *Made in Sweden*, dell'esordiente svedese Johan Bergenstraahle, i quali, per le soluzioni di linguaggio oltre che per la pregnanza di temi, potevano anche contendere il massimo premio al film jugoslavo. Ma come preferire le smargiassate figurative di *Un tranquillo posto di campagna* di Elio Petri, o il velleitarismo di *Brasil año* 2000 (t.l.: Brasile anno 2000) di Walter Lima jr., oppure (tanto peggio) le pesanti ambiguità dell'« opera prima » *Ich bin ein Elefant, Madame* del tedesco Peter Zadek (che ha tutta l'aria di aver ricevuto come gli altri l'« Orso d'argento » ex-aequo per una troppo benevola concessione al paese ospitante), alle salde riconferme stilistiche dello Schlesinger di *Midnight Cowboy* e, soprattutto, del Lester di *The Bed Sitting Room*? Forse ha giocato una posizione troppo preconcetta nei confronti dell'industria consolidata, la quale, secondo un concetto ormai diffuso, non sarebbe in grado, per sua stessa strutturazione, di emanare opere di autore.

Dal discorso fin qui limitato a pochi titoli, si sarà capito che la selezione di Berlino '69 non è stata tra le più brillanti. Tuttavia, se

quattro o cinque film potevano esserci vantaggiosamente risparmiati, gli altri, almeno per la rinomanza degli autori, avevano ogni diritto di figurare nella rassegna. Un merito del Festival di Berlino è proprio quello di essersi coltivato una clientela di autori di rilievo. Possiamo ricordare, in proposito, che Godard e Schlesinger, valorizzati a Berlino fin dalle loro « opere prime », vi ritornano sempre volentieri. E lo stesso accade per l'indiano Satyajit Ray, per il giapponese Sasumu Hani, per lo spagnolo Carlos Saura, delle cui personalità proprio le varie rassegne berlinesi hanno permesso una conoscenza approfondita. Tutti questi nomi hanno figurato in cartellone anche quest'anno. Nessuno di essi è entrato nella rosa dei premiati. Ciò non toglie, però, che, tra i film di autori rinomati, oltre a quello di Schlesinger anche *Le gai savoir* di Godard fosse degno di considerazione. Se non è possibile catalogarlo tra i risultati più convincenti del regista ginevrino, *Le gai savoir* rimane all'altezza della fama del più autentico ricercatore del cinema moderno, e perfettamente conseguente al suo discorso provocatorio. Mai Godard aveva rinunciato, come in questo film, ad ogni parvenza di trama, intesa in senso tradizionale, per abbandonarsi esclusivamente al suo estro panflettistico, al suo « humor » malinconico, al suo irrazionalismo oggettivistico. E non ci sembra poco per considerare *Le gai savoir* un'opera d'autore.

THREE INTO TWO WON'T GO (In due sì in tre no) — r.: Peter Hall - **s.:** dal romanzo di Andrea Newman - **sc.:** Edna O'Brien - **f.:** Walter Lassally - **m.:** Francis Lai - **scg.:** Alan Osbiston - **mo.:** Peter Murton - **int.** Rod Steiger (Steve Howard), Claire Bloom (Frances), Judy Geeson (Ella), Peggy Ashcroft (Belle), Paul Rogers (Jack), Lynn Farleigh (Janet), Elizabeth Spriggs (Marcia). Sheilla Allen (Beth) - **p.:** Julian Blaustein per la Universal - **d.:** Universal - **o.:** Gran Bretagna.

La crisi matrimoniale tra due maturi coniugi senza figli viene evidenziata da una giovanissima « teen-ager » che, dopo aver trascorso un paio di notti con l'uomo, si intrufola in casa sua, si accattiva le simpatie della moglie, e con innocente incoscenza, crea un tale scompiglio che il poveretto non ne esce più fuori.

Peter Hall, il noto esponente della « Royal Shakespeare Company », è riuscito a trarre partito dagli stessi paradossi e ingenuità delle situazioni costruendo un raccontino dai toni agilmente variati. Lo hanno aiutato un dialogo intelligente e spiritoso e la straordinaria resa degli interpreti, tra i quali primeggia una sensibile e soave Claire Bloom.

GOOPY GYNE BAGHA BYNE (Le avventure di Goopy e Bagha) — r., sc., m., canzoni e costumi: Satyajit Ray - **s.:** Upendra Kishore Roychowdhury - **f.:** Soumendu Ray - **scg.:** Bansi Chandragupta - **mo.:** Dulal Dutt - **int.:** Tapen Chatterjee (Goopy), Robi Ghose (Bagha), Santosh Dutta (il re), Jahar Roy

(primo ministro), Harindranath Chatterji (il mago Borfi), Durgadas Banerjee (il re di Amloki), Gobinda Chakravarty (il padre di Goopy), Santi Chatterji (il comandante dell'esercito di Halla), Chinmoy Roy (la spia), Prasad Mukherjee (il re degli spettri) - **p.:** Nepal e Ashim Dutta per la Purnima Pictures - **o.:** India.

Il cantante Goopy, scacciato dal suo villaggio per ordine del re, incontra in una foresta il tamburino Bagha. Grazie ai poteri magici loro concessi dal re dei fantasmi che dominano la foresta, vincono un difficile concorso musicale in un lontano regno e compiono una serie di buone azioni. Tra l'altro, riescono a bloccare due eserciti in lotta e a ristabilire la pace tra i due re che li comandano. Infine, si sposano con due principesse.

Anche il massimo regista indiano ha dovuto piegarsi al genere musicale, l'unico gradito al pubblico del suo paese. La favola, di gusto popolare, è agile e mossa, ma abbastanza estranea all'impegno morale dell'artista. La tesi ambigua, per cui la musica avrebbe il potere di ingentilire gli animi e di appianare le rivalità, viene a stento riscattata da qualche motivo più convincente (un esercito agguerrito getta le armi di fronte a una miracolosa pioggia di cibo; l'incubo dei due protagonisti nel bosco si materializza in mostri dalle sembianze di colonizzatori inglesi e di missionari cristiani).

KÄLTER ALS DER TOD (Più freddo della morte) — r., s. e **sc.:** Rainer Werner Fassbinder - **f.:** Dietrich Lohmann - **m.:** Peer Raben e Holger Münzer - **scg.:** Franz Walsch - **int.:** Ulli Lommel (Bruno), Hanna Schygulla (Joanna), Rainer Werner Fassbinder (Franz), Katrin Schaake, Gisela Otto, Ingrid Caven, Ursula Strätz, Irm Hermann, Hans Hirschmüller, Les Olvides, Wil Rabenbauer, Howard Gaines, Peter Moland, Peter Berling, Anastassios Karalas, Rudolf Weldemar Brem, Yaak Karsunke, Hannes Gromball - **p.:** X-Film Antiteater - **o.:** Germania Occ.

Sanguinosi conflitti in seno a un sindacato che controlla la prostituzione. Bruno, pezzo grosso del sindacato, trascina l'amico Franz e la sua amante nell'ingranaggio della banda, ma alla fine costoro lo uccidono nel tentativo di sfuggire alla polizia.

Un generico amore per il film d'azione americano, unito a mal digerite reminescenze di Godard e di Straub, si risolve in un giochetto vieto e irritante, formulato attraverso interminabili inquadrature vuote di significato.

A TOUCH OF LOVE (Un alito d'amore) — r.: Waris Hussein - **s.** e **sc.:** Margaret Drabble, dal suo romanzo « The Millstone » - **f.:** Peter Suchitzky - **m.:** Michael Dress - **scg.:** Tony Curtis - **int.:** Sandy Dennis (Rosamund), Ian Mc Kellen (George), Eleanor Bron (Lydia), John Standing (Roger), Michael Coles (Joe), Rachel Kempson (sorella Harvey), Kenneth Benda (padre di Rosamund), Peggy Thorpe-Bates (madre di Rosamund), Deborah Stanford (sorella di Rosamund), Roger Hammond (Mike), Margaret Tyzack (sorella Bennett) - **p.:** Max J. Rosenberg e Milton Subotsky per la Palomar Pictures - **d.:** Columbia - **o.:** Gran Bretagna.

Una ragazza rimane incinta alla prima esperienza amorosa e dà alla luce un figlio senza rivelarne la paternità all'occasionale amante, con il quale più tardi nuovamente si incontra. Non esige nulla né da lui né dai propri genitori

benestanti. Rifiuta di far adottare il bambino e lo tiene con sé a costo di gravi sacrifici.

Il regista è un indiano trapiantato a Londra. Per il suo esordio nel lungometraggio cinematografico dopo una discreta esperienza televisiva, ha scelto una storia molto simile a quella che Silvio Narizzano aveva sviluppato con ben maggiore intuito psicologico in Georgy, svegliati. *Il racconto è esposto in maniera piatta e anonima. Il talento di Sandy Dennis emerge a stento.*

LA SUA GIORNATA DI GLORIA - **r., s.** e **sc.:** Edoardo Bruno - **f.:** Romano Scavolini - **m.:** Vittorio Gelmetti - **int.:** Philippe Leroy (il poliziotto), Maria Manuela Carrilho (Marguerite), Carlo Cecchi (Claude), Raul Martinez (Richard), Sergio Serafini (Michele), Umberto Silva (Umberto), Alberto Hamermann (Paul), Angelica Ippolito (Anita), Luigi Guerra (Mario), Pierre Clementi - **p.:** F.C. Cinematografica - **d.:** Cormons Film - **o.:** Italia.

Un gruppo di giovani rivoluzionari, in difficile posizione ideologica, si impegna in azioni di guerriglia contro il potere repressivo della classe dominante. I termini della lotta si basano anzitutto sulla discussione al di fuori dei logori schemi di partito, al fine di una superiore unità d'intenti.

E' un « manifesto politico » per immagini (anche se affidato soprattutto alla parola, con qualche eccessiva lungaggine) come La collezionista *di Rohmer era un « manifesto filosofico ». Il debito di Bruno all'autore francese è esplicito. Ma il risultato non si può dire accademico. I giovani del film sono rappresentati con le loro incertezze, paure e incapacità di usare la violenza; così come l'avversario da abbattere risulta provvisto di logica e di scaltrezza. Il quadro complessivo è abbastanza sfumato. Al discorso personale di Bruno, esposto in maniera volutamente trasandata, avrebbe giovato un impegno stilistico meno intellettualistico.*

MADE IN SWEDEN — **r.** e **sc.:** Johan Bergenstraahle - **s.:** Sven Fagerberg - **f.:** Gunnar Fischer e Georg Oddner - **m.:** Bengt Ernryd - **scg.:** Bo Lindgren - **int.:** Lena Granhagen (Kim), Per Myrberg (Jörgen), Max von Sydow (Magnus Rud), Karl-Birger Blomdahl (Olof Myhre), Börje Ahlstedt (Jesper Rud), Ingvar Kjellson (Hedström), Leif Amble (Martin), Olof Bergström (Grönros) - **p.:** Svensk Filmindustri - **o.:** Svezia.

Jörgen, rifiutando i buoni sentimenti della « sinistra » tradizionale, abbandona una remunerativa carriera alle dipendenze di un grosso industriale per condurre una esistenza senza problemi in una specie di perenne vacanza con una sua amica sociologa. La felicità dei due è però turbata da frequenti occasioni di ripensamento sulle condizioni delle popolazioni sottosviluppate nel mondo. Non riuscendo a rimanere indifferente di fronte a tali realtà, Jörgen si reca a Bangkok come giornalista e scopre che una filiale della società finanziaria svedese per cui aveva lavorato specula, con un traffico d'armi, sui guerriglieri della Thailandia. La sua denuncia cadrà nel vuoto.

Il film, opera prima di un regista televisivo, si affida a metafore e accostamenti di facile effetto, spesso insiste sui medesimi motivi, ma convince ugualmente per la sicura carica del suo impegno civile, per la moderna

scioltezza del linguaggio e per la calda simpatia che riescono a trasmettere i due protagonisti.

LE GAI SAVOIR (La gaia scienza) — r., s. e sc.: Jean-Luc Godard - **f.:** Jean Leclerc - **int.:** Juliette Berto (l'operaia Patricia Lumumba) e Jean-Pierre Léaud (lo studente Emile Rousseau) - **p.:** Bavaria-Anouchka Films - **o.:** Francia.

Un'operaia e uno studente dai nomi emblematici si incontrano in uno spazio neutro e si mettono a discorrere a scatto libero sui più disparati problemi politici, sociali, morali, linguistici, sessuali, artistici ecc. I loro discorsi sono intramezzati da un fuoco di artificio di immagini fantumate in montaggi fotografici, spezzoni di attualità, interviste, vignette umoristiche, manifesti murali, frasi scritte che si completano fra un quadro e l'altro. Per lunghi tratti l'immagine visuale viene a mancare, e il discorso prosegue su schermo totalmente buio.

Quello di Emile e Patricia è un pellegrinaggio senza soste nel contradittorio mondo della conoscenza dove, conclude Godard, non ci sono idee evidenti. Come in un aggiornato « cine-occhio » vertoviano, viene preso di mira il martellante potere di suggestione e di estraniamento dei moderni mezzi di comunicazione audiovisiva. Un divertito scetticismo, una derisione spesso sfrenata, un gusto dissacratorio (non viene risparmiato nemmeno il cinema più impegnato) sono le note dominanti del film, che denota senz'altro una eccessiva baldanza di concezione, che può insieme divertire per le sue intemperanze nella provocazione, ma che soltanto Godard poteva manovrare con tanta disinvoltura.

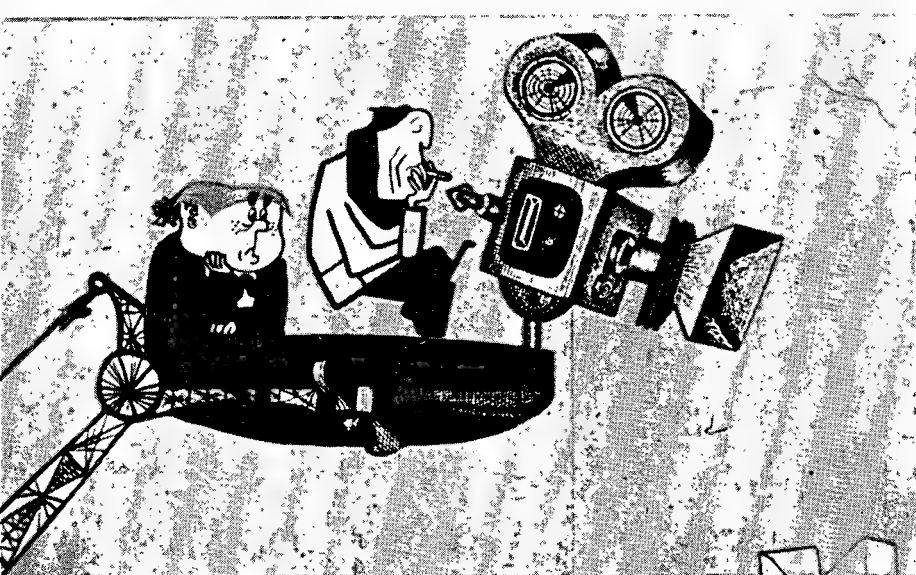
TIRO DE GRACIA (Colpo di grazia) — r.: Ricardo Becher - **s. e sc.:** R. Becher e Sergio Mulet - **f.:** Carlos Parera - **m.:** Trio « Manal » - **mo.:** Oscar Souto - **int.:** Sergio Mulet (Daniel), Franca Tosato (Josefina), Mariani (Barbas), Roberto Plate (Raul), Mario Skubin (Mario), Alejandro Holst (Quique), Maria Vargas (La Negra), Bocha Mantiniani (Carlos), Alfredo Plank (Plank), Juan Carlos Gené (Ramon), Cristina Plate (Greta), Javier Martinez Suarez (Paco) - **p.:** Guillermo Smith e Ricardo Becher - **o.:** Argentina.

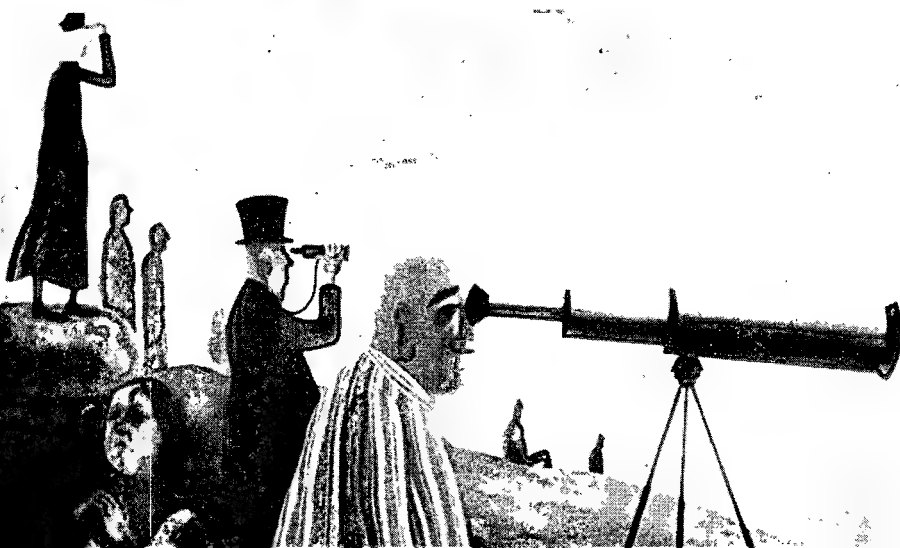
Ritratto di un giovane « vitellone » incapace di agganciarsi ad un mestiere stabile fino al ripensamento che gli procura la morte di un amico politicamente impegnato.

Opera prima di un ex-documentarista, Tiro de gracia *è il film più gracile della rassegna. Qualche nobile intendimento di fondo si disperde in un racconto velleitario e sovraccarico di inutili disgressioni.*

UN TRANQUILLO POSTO DI CAMPAGNA — r.: Elio Petri.
V. altri dati a pag. 153 del n. 1/2 - 1969 e recensione di Giuseppe Turroni a pag. 84 del n. 3/4-1969.

EROTISSIMO (Erotissimo) — r.: Gérard Pirès - **s.:** Nicole de Buron - **sc.:** N. de Buron, G. Pirès e Pierre Sisser - **f.:** Jean-Marc Ripet - **m.:** William Sheller - **scg.:** Gérard Manneveay - **mo.:** Françoise Garnault - **int.:** Annie Girardot (Annie), Jean Yanne (Philippe), Francis Blanche (ispettore della tributaria), Didi Perego (Chantal), Erna Schurer (Silvia), Venantino Venantini (Silvio) - **p.:** Les films de la Pléiade-Kinésis - **d.:** Panta Cinematografica - **o.:** Francia.

La non più fresca moglie di un industriale, galvanizzata dalla pubblicità

FESTIVAL DI CRACOVIA: *Film! Film! Film!* di Fiodor Chitruk.

La scelta di Cecilia Mangini.

Une bombe par hasard di Jean-François Lagouionie

FESTIVAL DI BERLINO: *La sua giornata di gloria* di Edoardo Bruno.

(*a sin.*) *Rani radovi* di Želimir Želnik.

(*sopra*) Max Von Sydow in *Made in Sweden* di Johan Bergenstraahle.

imperniata sul sesso, ricorre a vari espedienti per richiamare sulle sue attrattive fisiche l'attenzione del marito, il quale non risponde semplicemente perché distratto dalle indagini che un pignolissimo ispettore della tributaria sta conducendo sulla sua azienda.

Ancora un'opera prima che gira a vuoto intorno ad un fragile spunto. Un tono farsesco di facile effetto impedisce al racconto di graffiare efficacemente sul potere di condizionamento della pubblicità.

KLABAUTERMANDEN (Siamo tutti demoni) — r.: Henning Carlsen - **s.:** da un romanzo di Aksel Sandemose - **sc.:** Poul Borum e H. Carlsen - **f.:** Jörgen Skov - **m.:** Finn Savery - **scg.:** Henning Bahas - **c.:** Ada Skolmen - **mo.:** Leif Erlsboe - **int.:** Hans Stormoen, Lise Fjeldstad, Claus Nissen, Margit Carlquist, Allan Edwall, Peter Lindgren, Erling Dalsborg, Knud Hilding, Jörgen Langebaek, Gunnar Strömvad, Ole Sögaard, Torben Faerch, Ove Peterson, Flemming Dyjak, Ole Larsen, Kim Andersen - **p.:** Henning Carlsen per la Nordisk Films-Sandrews-Team Film - **o.:** Danimarca.

Alla fine del secolo scorso, a bordo di un veliero, si scatena un conflitto di passioni tra un vecchio e burbero capitano, la nipote che, trascinata sulla nave, lo disprezza ma ne è anche soggiogata, e un giovane marinaio che, innamorato della ragazza, finirà con l'uccidere il comandante. Ma una perenne maledizione ricadrà sui due giovani e sull'intero equipaggio.

Un cupo dramma naturalista che si dipana a lentissime cadenze in una atmosfera rarefatta e piena di risonanze misteriose, simile a quella dei vecchi film di Stiller. Le vocazioni letterarie di Henning Carlsen erano un po' meglio espresse nel precedente Fame, *che almeno poggiava su un testo (di Knut Hamsun) meno decrepito.*

AIDO — r.: Susumu Hani - **s.:** dal romanzo di Isamu Kurita - **sc.:** I. Kurita e S. Hani - **f.:** Yuji Okumura - **m.:** Teizo Muramatsu, Akio Yashiro, Naotada Odaka, Saori Yuki - **scg.:** Itsuro Hirata - **mo.:** Shunji Takemura - **int.:** Yuri Suemasa (Aido), Kenzo Kawarazaki (Shusei), Kimiko Nukamura (Enjoji), Ruriko Tanuma (l'attrice Yoko), Kenzaburo Shirai (il professore), Takamitsu Masuda (Yamamoto), Jusaburo Tsujimura (il detective Iwashita) - **p.:** Susumu Hani - **o.:** Giappone.

Uno studente rimane ammaliato da una creatura di sogno in cui si è incarnato lo spirito di una donna assassinata per aver tradito il marito. Quando il giovane crede di tenerlo finalmente in pugno, il suo ideale d'amore svanisce nel nulla. Rimangono il vuoto e la solitudine di ogni giorno.

La ricerca della soddisfazione erotica al di là dei limiti umani è il motivo conduttore del film, la cui nota dominante è costituita da uno sfrenato barocchismo figurativo. Lividi colori da acquario, sovraimpressioni e sdoppiamenti di immagini, laccate e viscide trasparenze ricreano un mondo onirico che si pone in continuo contrasto con le scene reali della vita quotidiana.

BRASIL AÑO 2000 (Brasile anno 2000) — r., s., sc., dial.: Walter Lima jr. - **f.:** Guido Cosulich - **m.:** Gilberto Gil e Rogério Duprat - **scg.:** Marcos Flaksman e Vicente Mas - **mo.:** Nelo Melli - **int.:** Anecy Rocha (la ragazza), Enio Goncalves (il reporter), Iracema de Alencar (la madre), Ziembinski (il generale), Hélio Fernando (il figlio), Manfredo Colasanti - **p.:** Walter Lima jr. - **o.:** Brasile.

La fatale integrazione di una famiglia (con l'eccezione di un solo componente) in seno ad un'ipotetica società rinata in Brasile dopo la terza guerra mondiale e fondata ancora una volta sull'alleanza fra clero e militari.

Inserendosi nella corrente polemicamente impegnata del « cinema nôvo » brasiliano, il giovane regista svolge una decisa critica alla condizione politica e sociale del proprio paese. « Non basterà nemmeno la deflagrazione atomica — sembra chiedersi Walter Lima — a scuotere il Brasile? ». Non solo per il ruolo che vi assumono le canzoni, la grottesca metafora pretende di svilupparsi come una ballata brechtiana; ma il risultato, per la rozzezza dell'espressione, è assai modesto.

GREETINGS (Saluti) — r.: Brian De Palma - **s. e sc.:** Charles Hirsch e B. De Palma - **f.:** Robert Fiore - **m.:** « The Children of Paradise » - **int.:** Jonathan Warden (Paul Shaw), Robert De Niro (John Rubin), Gerritt Graham (Lloyd Clay) - **p.:** West End Films - **o.:** U.S.A.

I casi intrecciati di tre amici pazzerelloni: Paul escogita ogni possibile espediente per sfuggire al servizio militare e si intrattiene senza successo con varie ragazze suggeritegli da un « computer »; Lloyd è ossessionato dagli inquietanti decessi collegati all'assassinio di Kennedy e, a causa delle indagini che svolge, egli stesso finisce ucciso; John, che ha l'« hobby » dei film pornografici, finisce malinconicamente nel Vietnam.

Un film « underground » in cui il giovane regista, usando un tono scanzonato e divertito, non risparmia accuse alla politica interna e internazionale degli Stati Uniti, con particolare riferimento alla leggerezza con cui vengono affrontati e risolti alcuni delicati problemi. Il racconto è articolato con molta scioltezza, ricco di spunti felici e di trovate irresistibili per una notevole carica di « humour » sempre al limite del paradosso. Memorabile la sequenza finale dell'intervista sul campo di battaglia al povero John, ritenuto un eroe e un patriota.

ICH BIN EIN ELEFANT, MADAME (Sono un elefante, signora) — r.: Peter Zadek - **s.:** da un romanzo di Thomas Valentin - **sc.:** Robert Muller, P. Zadek, Wolfgang Menge - **dial.:** W. Menge - **f.:** Gerad Vandenberg - **m.:** Andy Warhol - **scg.** e **c.:** Wieland Heitmüller - **mo.:** Herbert Taschner - **int.:** Wolfgang Schneider, Günther Lüders, Margot Trooger, Heinz Baumann, Maja Eigen, Tankred Dorst, Georg-Michael Fischer, Peter Palitzsch, Robert Dietl, Werner Dahma, Gudrun Herms, Ernst Rottluff, Ingrid Resch, Christine Philipp - **p.:** Iduna Film - **o.:** Germania Occ.

La contestazione studentesca è un fenomeno dell'esuberante età giovanile, destinato a placarsi il giorno stesso della laurea. Allora ogni anelito di rivolta viene dimenticato e ognuno prende il proprio posto nella società. Soltanto il protagonista non segue la corrente, ma è destinato a rimanere solo e perduto.

Lo spirito eversivo dei giovani d'oggi viene preso di petto in maniera irritante e con pessimi esiti. La tesi può anche trovare riscontro nella realtà, ma non certo nel modo ambiguo, superficiale, piattamente discorsivo in cui Zadek (un noto regista di teatro passato con questo film al cinema) l'ha svolta senza mai prendere una posizione e senza minimamente indagare sulle

cause del profondo dissenso fra le generazioni. Il risultato è disgustoso sotto ogni profilo. L'abbaglio della giuria, che ha assegnato al film un « Orso d'argento », è imperdonabile.

BALLADEN OM CARL-HENNING (La ballata di Carl-Henning) — r., s. e **sc.:** Lene e Sven Grönlykke - **f.:** Jesper Höm - **m.:** Patrick Gowers - **scg.:** Peter Höjmark - **int.:** Jesper Klein (Carl-Henning), Paul Hüttel (il meccanico Poul), Inge Baaring (la fidanzata di Poul), Edith Thrane (la madre di Carl-Henning), Einar Larsen (il padre di Carl-Henning), Mime Fönss (la madre di Poul), Preben Borggaard (il padre di Poul), Kai Christoffersen (Fat-Kaj) John Wittig, Suszie Müllertz, Birgitte Rasmussen, June Belli - **p.:** ASA Film - **o.:** Danimarca.

Carl-Henning, commesso di latteria, è un individuo sprovveduto e maldestro, che invano tenta di imitare il suo amico Poul, espansivo e fortunato con le donne. Dopo molte penose avventure, il povero Carl-Henning finisce annegato.

Opera prima di una coppia di registi nati irrimediabilmente vecchi. Il film è una scialba imitazione di patetici motivi già cari a Duvivier (quello peggiore).

RANI RADOVI (Azioni giovanili) — r.: Želimir Žilnik - **s. e sc.:** Ž. Žilnik e Branko Vučicevic - **dialoghi aggiunti:** Karl Marx e Friedrich Engels - **f.** e **mo.:** Karpo Godina Aćimović - **int.:** Milja Vujanović (Jugoslawa), Bogdan Tirnanić, Čedomir Radović, Zelmira Zujović, Slobodan Aligrudić, Marko Nikolić - **p.:** Avala Film e Neoplanta Film - **o.:** Jugoslavia.

Tre giovani baldanzosi, capeggiati da una ragazza dal nome non casuale di Jugoslawa, attraverso una serie di azioni simboliche percorrono un itinerario che sintetizza quello del loro paese dall'inizio della rivoluzione a oggi. Essi vogliono cambiare il mondo, anche sotto il profilo sessuale e culturale, oltre che sociale. Dapprima trovano il consenso e l'appoggio della popolazione; poi, essendo la gente sempre più alienata dal lavoro, incontrano soltanto il sospetto e la disapprovazione, quando essi appunto non vogliono fermarsi a metà (come invece ha fatto Tito) nell'azione rivoluzionaria intrapresa. Soltanto la ragazza alla fine, benché fosse sembrata la più animosa di tutti, si mostra convertita alla moderazione; allora i suoi compagni la uccidono senza pietà.

Il regista, alla sua opera prima, pur non celando simpatia per il personaggio femminile, delicatamente tratteggiato, parteggia senza equivoci per i suoi uccisori, volendo dire, in sostanza, che la rivoluzione deve superare tutte le remore, anche quelle dettate dal sentimento. Opera singolare per il suo anticonformismo in direzione del tutto opposta a quella che si può rinvenire comunemente nel giovane cinema jugoslavo, il film supplisce a qualche immaturità espressiva con il suo piglio vivace e suggestionante, col suo lucido giudizio pur venato di scetticismo, con la sua costante ma non volgare spregiudicatezza sotto tutti i riguardi.

THE BED SITTING ROOM (La stanza da letto e soggiorno) — r.: Richard Lester - **s.:** dall'omonima commedia di John Antrobus e Spike Milligan - **sc.:** J. Antrobus e Charles Wood - **f.:** David Watkin - **mo.:** John Victor Smith - **int.:** Rita Tushingham (Penelope), Ralph Richardson (Lord Fortnum), Peter Cook (l'ispettore), Dudley Moore (il sergente), Spike Milligan (Mate), Michael Hordern

(Bules Martin), Roy Kinnear (Plastic Mac), Richar Warwich (Allan), Arthur Lowe (il padre), Mona Washbourne (la madre), Ronald Fraser (il sergente Field Marshall), Dandy Nichols (Ethyl Shroake), Frank Thornton (l'uomo della B.B.C.), Henry Woolf (il rappresentante dell'elettricità per il mondo intero) - **p.**: Richard Lester e Oscar Lewenstein per le Petersham Productions - **o.**: Gran Bretagna.

Tre anni dopo la terza guerra mondiale (durata due minuti e 28 secondi), una ventina di sopravvissuti tenta di mettere un po' d'ordine tra le rovine della totale distruzione atomica. I più anziani rimangono ligi ad una dignità formale secondo un modo di vita tipicamente inglese, ma via via si trasformano in oggetti di uso domestico, mentre un filo di speranza per il domani è legato ad una coppia di giovani.

Col suo prestigio figurativo e cromatico di squisito gusto « op », con la sua comicità bizzarra percorsa da un « humour » tagliente, il film riconferma in pieno il talento stilistico di Lester. Il ricorso ad un motivo tanto angoscioso per dar corpo ad una satira del costume britannico, può a tratti sconcertare. Eppure, come era già accaduto in Come vinsi la guerra, *il pretesto abnorme è continuamente lievitato da inesauribili risorse di fantasia e — ciò che più conta — da una grande simpatia per lo spregiudicato buonsenso della gioventù.*

LA MADRIGUERA (La tana) — r.: Carlos Saura - **s.** e **sc.**: Rafael Azcona, Geraldine Chaplin, C. Saura - **f.**: Luis Cuadrado - **m.**: Luis de Pablo - **int.**: Geraldine Chaplin (Teresa), Per Oscarsson (Pedro), Teresa del Rio - **p.**: Elias Querejeta - **o.**: Spagna.

Il processo di fatale autodistruzione di una coppia di coniugi appartenente all'alta borghesia madrilena. Per evadere da un universo dove tutto è predeterminato e asettico, Teresa e Pedro si affidano all'immaginazione. Il gioco, tra le quattro pareti di casa, li isola ancora di più fino a sfociare nella tragedia.

L'influenza di Antonioni e Buñuel, avvertibile in tutti i film di Saura, qui si risolve in pure accademia. Nell'ambito del cinema spagnolo attuale, il risultato non va tuttavia trascurato almeno per il chiaro contenuto metaforico. I due protagonisti, in sostanza, rappresentano un mondo che ha deciso di non diventare adulto.

AMORE E RABBIA — r.: Carlo Lizzani, Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bartolucci, Jean-Luc Godard, Marco Bellocchio.

V. altri dati e recensione di Tullio Kezich a pag. 130 del n. 7/8-1969.

MIDNIGHT COWBOY (Cowboy di mezzanotte) — r.: John Schlesinger - **s.**: dall'omonimo romanzo di James Leo Herlihy - **sc.**: Waldo Salt - **f.**: Adam Holender - **m.**: John Barry - **scg.**: John Lloyd - **c.**: Ann Both - **mo.**: Hugo A. Robertson - **int.**: Jon Voight (Joe Buck), Dustin Hoffman (Ratso), Sylvia Miles (Cass), John McGiver (O'Daniel), Brenda Vaccaro (Shirley), Bernard Hughes (Towny), Ruth White (Sally Buck), Jennifer Salt (Annie) - **p.**: Jerome Hellman e John Schlesinger per la United Artists - **o.**: U.S.A.

Un giovanottone del Texas, che confida soprattutto nelle proprie capacità virili, va a New York in cerca di fortuna. Qui si prostituisce con mature signore, poi con gli uomini, e scende sempre più in basso nella scala sociale. Unico conforto alla sua solitudine e alle sue cocenti disillusioni, il legame di sana

amicizia con un relitto umano, minato dalla tubercolosi, che infine muore tra le sue braccia sognando il sole della Florida.

Nonostante alcune concessioni di troppo al sentimentalismo (limite costante dei film di Schlesinger), il racconto è robusto e insieme delicato, grazie alle risorse di uno stile elegante e fantasioso. Si aggiungano l'impietosa descrizione di New York e il deciso ritratto dell'abbiezione dei due personaggi principali. Alla stupidità di Joe e al cinismo di Ratso conferiscono una memorabile dimensione l'esordiente Jon Voight (già attore di teatro) e Dustin Hoffman (Il laureato).

* * *

La Giuria del XIX Festival Internazionale di Berlino composta da: Johannes Schaaf (Germania), presidente; José Dominianni (Argentina); Agnese Kalinova (Cecoslovacchia); François Chalais (Francia); Ulrich Gregor (Germania); Masaki Kobayashi (Giappone); John Russel Taylor (Gran Bretagna); Giovanni Grazzini (Italia); Archer Winter (USA) ha provveduto all'assegnazione dei seguenti premi:

« Orso d'oro » a: *Rani Radovi* (Azioni giovanili) di Želimir Žilnik (Jugoslavia) - « Orso d'argento » a: *Brasil Año 2000* (Brasile anno 2000) di Walter Lima jr. (Brasile), *Made in Sweden* di Johan Bergenstraahle (Svezia), *Ich Bin Ein Elefant, Madame* (Sono un elefante, signora) di Peter Zadek (Germania Occidentale), *Greetings* (Saluti) di Brian De Palma (U.S.A.), *Un tranquillo posto di campagna* di Elio Petri (Italia).

« Orso d'oro » per il miglior cortometraggio a: *To See or Not To See* (Canada), « Orso d'argento » a: *Presadjivanje Osecanja* (Jugoslavia).

Premio della Fipresci al Giovane Cinema Jugoslavo.

Premio della Interfilm al film fuori concorso: *La voie lactée* (La via lattea) di Luis Buñuel.

Premio dell'Ocic a: *Midnight-Cowboy* (Cowboy di mezzanotte) di John Schlesinger (U.S.A.).

Premio del Cidalc a *The Bed Sitting Room* (La stanza da letto e soggiorno) di Richard Lester (Gran Bretagna).

INDUSTRIA E PUBBLICO — MA ASSAI SCARSA QUALITA' — AL FESTIVAL DI MOSCA

di Giovanni Grazzini

Il VI Festival internazionale del film di Mosca (7-22 luglio) ebbe inizio al Palazzo dei Congressi del Cremlino con un discorso del ministro Romanov, il quale diede il benvenuto ai rappresentanti di settantuno

nazioni, e illustrò lo slogan del Festival: « Per un'arte cinematografica umanista, per la pace e l'amicizia fra i popoli ». Dopo aver messo in guardia i cineasti dal tradire le idee progressiste, il che accadrebbe se si trasformassero in « produttori di film commerciali », e aver severamente biasimato il cinema che con eccessivi accenti naturalistici denigra la personalità umana, l'oratore ricordò che siamo alla vigilia del centenario della nascita di Lenin e lesse un messaggio di Kossighin nel quale si inneggiava al cinema che, « affermando i valori positivi della vita, aiuta il progresso dei popoli ».

Successivamente parlarono il primo segretario dell'Unione cineasti sovietici, Kuligianov, e il regista Gherassimov, il quale, nella sua qualità di presidente, presentò i vari membri della giuria, fra i quali Alberto Sordi — che però non era presente —, King Vidor, Istvan Szabo, Yves Ciampi e Glauber Rocha. (Nelle giurie dei cortometraggi e dei film per ragazzi, presiedute rispettivamente da Roman Karmen e da Serghiei Milkhalkov, l'Italia era rappresentata da Lino Micciché e Gianni Rodari). Seguì la proiezione di *Romeo e Giulietta* di Zeffirelli. Poi, giorno per giorno, il Festival è andato svolgendo il suo placido programma pedagogico, senza serbarci sorprese ma senza nemmeno offrirci troppe delusioni. Il suo dato più impressionante resta la partecipazione del pubblico, il ritorno del cinema a spettacolo di massa. E poi, vanno soprattutto messi in evidenza le emozioni, il senso di libertà, l'ansia di conoscere i problemi dei vari popoli, e anche l'orgoglio e l'invidia, che questo fiume di esperienze artificiali desta in un pubblico che ha tanto scarsa confidenza con gli altri sistemi sociali e politici.

Si tratta di emozioni e sensazioni, ben s'intende, previste e in qualche modo programmate. Da quando, nel 1963, l'industria cinematografica sovietica è stata nuovamente sottratta alla competenza del ministero della cultura, e rimessa come ai tempi di Stalin alle dipendenze del consiglio dei ministri, anche il Festival è divenuto un affare di Stato, che non può essere lasciato nelle mani insicure degli artisti e degli intellettuali: tocca agli alti funzionari del partito organizzarlo in modo che giovi in uguale misura alla politica estera e alla politica interna.

Di qui, innanzi tutto, un solenne impegno scenografico, che si esprime nella elegantissima parata di decolté e di smoking cui si assisteva ogni giorno, quando le delegazioni dei vari paesi sfilavano sul palcoscenico del Cremlino, e uno per uno tutti i loro membri venivano additati all'ammirazione del pubblico, ricevevano un mazzo di fiori e si inchinavano baciati dai riflettori. Di qui, anche, la scelta accurata di film che non turbino le buone relazioni diplomatiche fra l'Unione Sovietica e gli altri paesi, non urtino la suscettibilità di nessuno, e finalmente riaffermino, per i contenuti e il linguaggio espressivo, i principi riepilogati dal ministro Romanov nel discorso inaugurale: « una forma chiara e dinamica, semplice

e originale, che consenta alla audace innovazione e alle buone tradizioni di coesistere e d'arricchirsi reciprocamente ». « Il nostro pubblico — ha proseguito il ministro — apprezza soprattutto in un autore la chiarezza dei concetti. Non tollera l'alterazione della storia, la sfiducia e il disordine di fronte ai complessi problemi della vita, la denigrazione della persona, gli eccessi naturalisti e l'accettazione di gusti arretrati. Il nostro pubblico — ha concluso — è sempre esigente e sensibile nei confronti dell'autentica arte ». Premesse inequivocabili, che conducono al cinema ottimista di buona memoria, sebbene non con l'antico rigore.

Che esista uno scarto, e piuttosto notevole, fra la lettera della legge e lo spirito con cui il cinema può interpretarla, si è visto addirittura nel film sovietico presentato in concorso: un'opera tutto sommato modesta nella recitazione ma abbastanza interessante per la scelta del soggetto, dovuto al giovane commediografo Gheorghi Polonski, qui all'esordio come scrittore di cinema. Il film s'intitola *Aspettiamo fino a lunedì,* e ne è regista Stanislav Rostotski. La facciata racconta il timido amore fra un professore di storia e una sua ex-allieva divenutagli collega in una scuola media, ma in filigrana dobbiamo leggere ben altro: intanto il conflitto, assai duro, fra le diverse generazioni di insegnanti, divisi sui principi e i metodi pedagogici; poi il carattere che nelle scuole sovietiche assume la contestazione giovanile, ovviamente meno rumorosa di quella a noi più nota, ma quasi altrettanto arrabbiata; infine il diritto alla felicità personale, con la difesa dell'individuo che questo comporta.

Gli antagonisti sono non a caso un professore di storia, in amara polemica con i libri di testo ufficiali che spavaldamente riassumono in poche righe i fatti del passato, col loro carico di dolore umano, e l'anziana professoressa di lettere, la quale nega ai giovani il diritto di pensare con la propria testa, e pretende di continuare a educarli con criteri autoritari. Il confronto è provocato da un comportamento sul tema della felicità, che solo due o tre allievi svolgono senza ipocrisie. Quando uno studente, per protesta contro i rimproveri che la professoressa ha mosso agli anticonformisti, dà fuoco ai componimenti per così dire ortodossi, e rischia di farsi espellere dalla scuola, l'unico che lo difende è appunto l'insegnante di storia. È una difesa forse insostenibile (il titolo del film allude alla necessità di guadagnare almeno un giorno, prima che sia celebrato il « processo »), e tuttavia è un gesto che esprime il diritto al dissenso, il rifiuto dell'ipocrisia ufficiale, un estremo bisogno di sincerità che accomuna i giovanissimi a quella parte degli adulti cui dà ormai ribrezzo la prospettiva di costringere la vita negli schemi dei manuali.

L'osservatore occidentale che ha negli orecchi le puntuali geremiadi sulla crisi del cinema e sul calo degli spettatori, a Mosca deve tenersi sveglio a furia di pizzicotti per non cadere in letargo di fronte alla legge dei grandi numeri che regola il Festival (si calcola ad esempio che tren-

camila scolari moscoviti abbiano assistito alle proiezioni dei film per ragazzi). Ciò per dire che se anche si levassero, da qualcuna delle seimila stanze dell'albergo Rossia in cui il Festival ha il suo quartier generale, delle voci di critica, il brusio dei cortigiani le soffocherebbe. Ed è un peccato, perché se si correggesse l'impostazione generale del Festival, guardando di più alla qualità della merce messa in vetrina, la rassegna di Mosca assolverebbe con pieno decoro alla funzione di luogo d'incontro fra cinematografie di diverso orientamento ideologico. Senza di ciò il Festival è per i piccoli paesi, la cui industria del film è ancora agli albori, un cattivo pedagogo, e per i grandi soltanto uno strumento per l'allargamento dei reciproci mercati. D'altronde siamo nel regno dell'utopia, invocando una più rigorosa qualificazione del Festival (e magari una organizzazione più ordinata).

In realtà, il Festival è stato soprattutto una gigantesca operazione propagandistica, aperta verso tutti i mercati suscettibili di assorbire i film dei paesi comunisti (la Grecia era assente, ma c'era la Spagna, con cui ormai Mosca tiene rapporti cordiali). E da questo punto di vista si sono combinati buoni affari: anche pellicole di infimo valore hanno trovato acquirenti, e la gran madre Russia ha benedetto con magnanimità i contratti conclusi fra gli industriali del mondo capitalista e gli alti burocrati delle cinematografie di Stato. Senza dire l'impulso dato al turismo e i contraccolpi psicologici, sempre nell'ordine della stupefazione, portati negli ospiti dei paesi non allineati dalla cornice sontuosa e dal colossale consenso delle masse. Le pubbliche riserve di una parte della critica (una parte minima, perché i giornali comunisti fasciano le loro perplessità di mille cautele) sono d'altronde inghiottite da un muro di gomma.

È inutile chiederci di compiere una più rigorosa selezione dei film, ripetono gli organizzatori: il Festival di Mosca vuol distinguersi da tutti gli altri per la quantità delle opere in concorso, per la sua generosità nei confronti delle cinematografie che fin dalla culla scelgono il realismo sociale, non già per il livello artistico delle pellicole. Tanto più, si aggiunge, che il metro valutativo qui è diverso, com'è diversa la nozione di cultura. E a nulla vale ribattere che l'educazione del gusto e dello spirito critico dovrebbe essere la prima ambizione di ogni rassegna cinematografica. Per Mosca il cinema è ancora uno spettacolo popolare, e il popolo o va distratto con commedie e romanzi illustrati o va indottrinato con film di propaganda: le opere di qualità sono riservate, e sempre con un po' di diffidenza, al ghetto degli specialisti. È un discorso antico e lungo, che comporta amare riflessioni sulla scarsa partecipazione dell'opinione pubblica e degli artisti all'elaborazione di nuovi generi di spettacolo, e sul ruolo autoritario svolto dall'industria cinematografica di Stato.

Che i difensori d'ufficio dell'ideologia soffrano in realtà di sclerosi è confermato, per esempio, dal loro atteggiamento nei confronti di un

film come *Andrei Rubliov* di Tarkowski, uno dei più belli e robusti fra quanti sono passati, faticosamente, attraverso le maglie della convenzione sovietica. È noto che il film fu premiato a Cannes dalla Federazione internazionale della stampa cinematografica. Quale altra migliore occasione del Festival di Mosca per mostrare agli ospiti venuti da paesi lontani un'opera che ad unanime giudizio della critica onora la cinematografia sovietica? Invece no: il film è rimasto sotto chiave persino per i membri della giuria che avevano chiesto di vederlo.

Stati Uniti, Inghilterra, Francia, Italia hanno mandato a Mosca film noti da tempo. Fra le pellicole nuove, piuttosto che quella svedese *Corridors* di Jan Holdorff (le crisi di coscienza di un medico che, diviso fra gli slanci ideali della missione e i compromessi professionali, finisce col dedicarsi... alla veterinaria), merita qualche attenzione la giapponese *Il fiume senza ponte,* dove il regista di lunga esperienza Tadashi Imai traduce in immagini i due primi volumi d'un fluviale romanzo di Sue Sumii sulla lotta condotta da due generosi fratelli perché siano riconosciuti i diritti dell'uomo anche agli « etta », i miserabili tenuti ai margini della società nonostante l'abolizione ufficiale del sistema delle caste. Sulla scia di tanti altri narratori e cineasti giapponesi di ispirazione sociale, il film denuncia le ingiustizie subite dai paria ed esalta l'opera degli emancipatori, con accorato realismo e qualche toccante parentesi lirica. Lascia il tempo che trova, invece, il romeno *Una donna per una stagione,* di Gheorge Vitanidis. Riecheggiando alla lontana la polemica sul culto della personalità, il film smaschera la debolezza morale d'un chirurgo di larga fama, che esce umiliato nell'orgoglio dall'amore con un'infermiera. Al grande impegno d'analisi psicologica e di soluzioni scenografiche non corrispondendo nerbo di raccordo, l'opera riflette la bronzea mediocrità d'un cinema che si limita a vestire di panni spettacolari e romanzeschi i dettami moralistici.

Persuade di più, nella sua gracilità, l'argentino *Un pezzo di cielo,* in cui José Kohon, rifacendosi ai modelli più sentimentali del neorealismo italiano, narra il « breve incontro » d'un giovanottino con una apprendista sgualdrinella. Lasciamo nella penna gli aggettivi non proprio lusinghieri che meriterebbero il bulgaro *Tango* di Vasil Mirtchev, il nord-vietnamita *Il fuoco* di Jan Van Hoa, il mongolo *Il mattino* di Zhigzhid, l'egiziano *Un po' di paura* di Kamel, il pakistano *Il fiume segue il suo corso* di Kakman, il cileno *Aiutami, compare,* tutti più o meno gremiti di tiranni, di bimbi affamati, di eroi popolari e di femmine perverse. E registriamo con rammarico il moderato risalto dei film venuti da Praga e da Belgrado, per tanti altri versi due vere capitali del cinema nuovo.

La colonna Lanfiere, del cecoslovacco Jan Schmidt, è infatti un normale film di consumo imparentato col genere *western,* e lo jugoslavo

Quando suona a morto, opera prima di Antun Vrodljok, si limita a rievocare la lotta partigiana con qualche coraggioso accento anticonformista. Sappiamo che Praga e Belgrado hanno di meglio nei loro cassetti, e non è dunque un caso se, dovendo assolvere l'obbligo di venire al Festival, hanno mandato due film di ordinaria amministrazione.

Il Diario di una donna tedesca di Andrew Thornadike è, a sua volta, un libello propagandistico della Germania orientale, in cui una buona tecnica fotografica e documentaria viene applicata alle confessioni di una ragazza che, per non dire altro, dovendo spedire gli auguri natalizi, mette in cima alla lista il compagno Ulbricht, cade in estasi dinanzi ai muscoli progressisti dei metalmeccanici e si avvelena la vita pensando che tutta la Germania occidentale è in mano ai revanchisti. Invece il cubano *Lucia* è un film intelligente e simpatico, diretto da Humberto Solas (alla sceneggiatura hanno collaborato con lui Julio Garcia Espinosa e Nelson Rodriguez) con molto talento cinematografico e una fantasia stilistica che pur dovendo qualcosa, di volta in volta, ai visionari latino-americani del tipo Glauber Rocha, agli espressionisti tedeschi e al sentimentalismo degli italiani, ha una violenza e una gentilezza tutte sue. Il film, che dura quasi tre ore, è un trittico la cui protagonista, sempre con lo stesso nome, impersona tre momenti della condizione femminile cubana. Il primo episodio, datato nel 1895, narra la passione disperata di una ragazza, sorella di un rivoltoso, per un ufficiale spagnolo. La poverina gli dà retta, e fugge con lui, ma quando scoppia la rivoluzione l'uomo l'abbandona e lei, poco dopo, lo pugnala. È un racconto di sfrenato romanticismo, condotto con un aspro linguaggio naturalista, ma che riceve straordinari accenti fantastici dalla storia parallela di una monaca violentata e finita demente. Le due figure femminili si intrecciano e questo conferisce all'episodio un tono delirante di grande efficacia spettacolare.

Più amara la parte seconda del film, datata nel 1933, dove una fanciulla borghese si innamora di un cospiratore, va a vivere con lui e non soltanto ne condivide la gioia per la caduta del dittatore Machado ma anche la delusione per la rivoluzione tradita. Quando il suo uomo cadrà ucciso dalla polizia, essa avrà il conforto di essergli stata fedele. È l'episodio che preferiamo, più misurato nella analisi psicologica e sociale, e il più attento alla ricostruzione storica. Si giunge, col terzo episodio, agli anni Sessanta, e il regista cambia ancora una volta registro. Scelti i modi della commedia italiana, ci presenta una Lucia brava figlia della rivoluzione castrista, che lavora sodo finché non sposa un camionista focoso e gelosissimo, il quale la chiude a chiave in casa e le inchioda persino le finestre. Figurarsi che succede quando il governo lo obbliga ad ospitare un giovane maestro che ha il compito di insegnarle a leggere e scrivere. È un quadretto gustoso, senza *barbudos* e con qualche affettuosa ironia sui contadini cubani promossi ad artefici del nuovo socialismo.

Solas non è un regista che sappia mettere molto ordine nella sua materia, e d'altra parte ha il sangue troppo caldo per rinunciare al tumulto dei gesti e delle voci (gli manca il « freno dell'arte », come dicevano i nostri vecchi), ma quando raggiunge l'equilibrio fra la barbara violenza delle immagini e la finezza della verità morale ci dà scene di persuasivo verismo.

Un buco nell'acqua è invece *La Celestina*, la famosa opera teatrale scritta da Ferdinando de Rojas sul finire del Quattrocento, che ora lo spagnolo Cesar Ardavin, già provatosi con *Lazzarillo de Tormes*, porta sullo schermo, e dove, come sapete, si racconta la tragica storia di due amanti manovrati da una immonda ruffiana. Conservati i dialoghi originali, lo sforzo del regista si è diretto soprattutto verso la cornice scenografica, ma senza troppo successo, sia perché ambienti e costumi sono rileccati fino allo spasimo, sia perché gli attori mediocri non strappano il testo alla convenzione teatrale. A Mosca tuttavia il film è piaciuto, perché denuncia, così afferma la critica sovietica, l'ipocrita educazione cattolica della Spagna clericale. Giudicando con metri analoghi, si sono lette parole di lodi persino per *Il sole e il diluvio* che uno dei rarissimi registi indiani in gonnella, Arundhati Devi, ha tratto da un romanzo di Tagore: un drammone sociale condito di musiche e canzoni popolari.

Quanto al film ungherese *L'affare di Lazlo Ambrucha* di Kovacs, gravemente peccammo nel credere che il moralismo dei paesi socialisti impedisse le truffe dei titoli cambiati all'ultimo momento. Nemmeno in questo caso, infatti, si tratta di un film inedito. Fu presentato, col titolo *I muri*, al recente convegno di Lugano della Fipresci.

Due bravi tuffi nel film in costume ci hanno infine riservato la Polonia e l'Italia. La prima con *Monsieur Volodiewski* che il regista Jerzy Hoffman ha derivato da un romanzo di Sienkiewicz (passioni e battaglie della steppa sullo sfondo delle guerre del Seicento). La seconda con *Simon Bolivar* di Blasetti, che rievoca con piglio garibaldino le gloriose imprese del patriota venezuelano. Interpretato nei ruoli principali da Maximilian Schell e da Rosanna Schiaffino, il film è ligio alle convenzioni del cinema popolare in cui l'eroe, umano, generoso e lungimirante (qui Bolivar è presentato come il poeta di una unificazione del Sud-America tuttora da realizzare), sconfigge eserciti nemici e miopi politicanti che complottano per frenare il suo slancio liberatore, e nelle more fra una battaglia e l'altra si gode un'amante appassionata. Nonostante lo sforzo scenografico e la nobiltà dei propositi, è difficile annoverare questo *Bolivar* fra le migliori opere del Festival, e tuttavia le platee ne escono soddisfatte.

A sua volta l'URSS ha presentato *I fratelli Karamazov* di Piriev che già chiuse il Festival di San Sebastiano: una meticolosa ma mediocre illustrazione del capolavoro di Dostojevskij.

In questa atmosfera, che valore possono avere gli allori assegnati dalle elefantiache giurie del Festival di Mosca? Infatti la cerimonia è stata solenne, ma i giudici, a dir poco, di una longanimità che rasenta l'impudicizia. Se i nostri conti sono esatti, ben cinquantuno sono i premi assegnati. Ci sono anche ventisette diplomi di partecipazione agli attori intervenuti, fra i quali Monica Vitti. Tra i premi assegnati da una giuria di ragazzi ci sono stati un bel gatto e un cagnolino.

Il Festival si è chiuso col bel film *Nido di nobili*, ispirato da Turgeniev al regista Koncialowski, e con un banchetto da far invidia alla più ghiotta, e corrotta, mensa borghese.

Film in concorso (elenco incompleto)

UN PEZZO DI CIELO (t.l.) di Jozé Kohon (Argentina).
2000 SETTIMANE (t.l.) di Jim Burstall (Australia).
UN LUNGO INTRATTENIMENTO (t.l.) di Emile Degelin (Belgio).
TANGO di Vasil Mirtchev (Bulgaria).
LA COLONIA LANFIERE (t.l.) di Jan Schmidt (Cecoslovacchia).
AIUTAMI COMPARE (t.l.) (Cile).
LUCIA di Humberto Solas (Cuba).
DURANTE LO SPETTACOLO DI JAZZ (t.l.) di Leif Thomson (Danimarca).
SOTTO LE STELLE DEL NORD (t.l.) di Edwin Laine (Finlandia).
PLAYTIME - TEMPO DI DIVERTIMENTO (t.l.) di Jacques Tati (Francia).
IL DIARIO DI UNA DONNA TEDESCA (t.l.) di Andrew Thorndike (Repubblica Democratica Tedesca).
7 GIORNI DI PROROGA di Alfred Vohrer (Repubblica Federale Tedesca).
I SAMURAI (t.l.) di Hiroshi Snagaki (Giappone).
OLIVER di Carol Reed (Gran Bretagna).
IL SOLE E IL DILUVIO (t.l.) di Arundhati Devi (India).
SERAFINO di Pietro Germi (Italia).
SIMON BOLIVAR di Alessandro Blasetti (Italia).
QUANDO SUONA A MORTO (t.l.) di Antun Vrodljok (Jugoslavia).
IL MATTINO (t.l.) di Devindyn Zhigzhid (Mongolia).
CABASCABO di Oumarou Ganda (Nigeria).
TERRA BRUCIATA (t.l.) di Knut Andersen (Norvegia).
IL FIUME SEGUE IL SUO CORSO (t.l.) di Attuar Rakman (Pakistan).
IL MURO VERDE (t.l.) di Armando Robles Goday (Perù).
SIGNOR VOLODIEWSKI (t.l.) di Jerzy Hoffman (Polonia).
UN PO' DI PAURA (t.l.) di Hussein Kamel (Repubbliche Arabe Unite).
UNA DONNA PER UNA STAGIONE (t.l.) di George Vitanidis (Romania).
LA CELESTINA (t.l.) di Cesar Ardavin (Spagna).
I CORRIDORI (t.l.) di Yan Holdorff (Svezia).
L'AFFARE DI LAZLO AMBRUCHA (t.l.) di Andras Kovacs (Ungheria).
ASPETTIAMO FINO A LUNEDI (t.l.) di Stanislav Rostotsky (URSS).
I FRATELLI KARAMAZOV (t.l.) di Pyriev (URSS).
2001: ODISSEA NELLO SPAZIO (t.l.) di Stanley Kubrick (USA).
IL FUOCO (t.l.) di Jan Van Hoa (Repubblica Democratica del Vietnam).

Cortometraggi (elenco incompleto)

CANBERRA (Australia).
FRANTZ MOZAREL (Belgio).

L'ETERNO PARADISO (t.l.) (Brasile).
A CASA PROPRIA (t.l.) (Canada).
ROSSO E NERO (t.l.) (Cecoslovacchia).
LA LEGGENDA D'ELDORADO (t.l.) (Columbia).
IL SOLE SPLENDENTE (t.l.) (Danimarca).
I SUONATORI (t.l.) (Finlandia).
I CAPITANI DEL MARE DEL SUD (t.l.) (Francia).
LE GIOVANI RAGAZZE DELLA STAZIONE K-6 (t.l.) (Repubblica Federale Tedesca).
LA MELA (t.l.) (Repubblica Federale Tedesca).
VARIAZIONI (t.l.) (Repubblica Federale Tedesca).
EDITH PIAF (Gran Bretagna).
PROVA DI FORZA (t.l.) (Gran Bretagna)
IO GIRO I CORTOMETRAGGI (t.l.) (India).
POPOLO D'ISLANDA (t.l.) (Islanda).
LA CITTÀ (t.l.) (Italia).
K.O. (Italia).
IL RALLYE (Italia).
I GRASSI (t.l.) (Jugoslavia).
IL PROGETTO (t.l.) (Malesia).
LE GRANDI CORSE (t.l.) (Mongolia).
NUOVA ZELANDA (t.l.) (Nuova Zelanda).
IL MURO (t.l.) (Paesi Bassi).
LA MUSICA POPOLARE DEL PAKISTAN DELL'OVEST (t.l.) (Pakistan).
MIKHAL (Polonia).
ANTICHE CANZONI RUMENE (t.l.) (Romania).
VISIONE DEL PAESAGGIO (t.l.) (Svezia).
1919 (Ungheria).
GIOVENTÙ DEL MONDO (t.l.) (URSS).
LA PROVA (t.l.) (URSS).
PERCHÉ L'UOMO CREA (t.l.) (USA).

*

Film per ragazzi (elenco incompleto)

LE AVVENTURE DEL PICCOLO BILLY (t.l.) (Australia).
IL PAZZO (t.l.) (Belgio).
ALL'INCROCIO DELLE STRADE (t.l.) (Bulgaria).
GLI AMICI DEL PICCOLO ELEFANTE GOCHA (t.l.) (Bulgaria).
I RAGGI DELL'ARCOBALENO (t.l.) (Bulgaria).
SETTE FRATELLI (t.l.) (Finlandia).
GUARDATELI INSIEME (t.l.) (Repubblica Federale Tedesca).
MUNIRA (Repubblica Federale Tedesca).
PEPPI LE BAS-LONG (Repubblica Federale Tedesca).
LA RUOTA DEL FALCO (t.l.) (Repubblica Federale Tedesca).
IL GATTO CON GLI STIVALI (t.l.) (Giappone).
SONO LIBERO (t.l.) (Gran Bretagna).
È BENE AVERE UN CAVALLO (t.l.) (Italia).
PUTIFERIO VA ALLA GUERRA (t.l.) (Italia).
UN AMICO (t.l.) (Italia).
FABIAN VOLANTE (t.l.) (Jugoslavia).
IL RAGAZZO CHE MANGIÒ PER PRIMO CON IL SELVAGGIO (t.l.) (Norvegia).
LE AVVENTURE DI UN PICCOLO LIETO VAGABONDO (t.l.) (Polonia).
FORT OLGERO (Polonia).
RAPITORI DI RAGAZZI (t.l.) (Polonia).
UNA NOVELLA (t.l.) (Polonia).
MIKHAELLA (Romania).
LA PICCOLA PANTERA E I SUOI AMICI (t.l.) (Romania).
UN RACCONTO D'INVERNO (t.l.) (Romania).
LA VERA GIOVINEZZA (t.l.) (Romania).

SEROLAN, IL MOSTRO E L'IMBECILLE (t.l.) (Svezia).
FLURINA (Svizzera).
I RAGAZZI DELLA VIA PAAL (t.l.) (Ungheria).
IO VI AMO (t.l.) (URSS).
UN MATTINO D'INVERNO (t.l.) (URSS).
UN ORSO CHE NON ESISTE (t.l.) (USA).
WINNIE POCH E IL GIORNO VENTOSO (t.l.) (USA).
LE GIACCHE CALDE (t.l.) (Repubblica Democratica del Vietnam).

Retrospettiva del VI Festival Internazionale di Mosca

LENIN V 1918 GODU (t.l.: Lenin vivente) — **r.**: Mikhail Romm e Maria Slaviskaia - **f.**: Edouard Tissé, Alexandre Lévitsky, Evguény Slavinsky, Grigory Puiber, Youry Gélaboujsky, Pavel Novitsky - **p.**: Studio Centrale del documentario, 1958.

NEL LONTANO CHOUCHENSKOYE — **r.** e **f.**: Igor Kolovsky - **o.**: 1963.

OKTJABRE (t.l. Ottobre) — **r.** e **sc.**: Sergei Eizenstein, Grigori Alexandrov - **f.**: Edouard Tissé - **m.**: Dmitri Sjostakovitch - **p.**: Sovkino, 1927.

INCONTRO COL COMPAGNO LENIN — **r.**: Boris Volkovitch - **sc.**: Youri Prokouchev - **scg.**: Ivanov - **f.**: Boris Lébédev, Sergueev - **m.**: Youry Zaritsky - **p.**: Lennaoutchfilm, 1958.

LENIN V OKTJABRE (t.l.: L'ottobre di Lenin) — **r.**: Mikhail Romm - **sc.**: Aleksei Kapler - **f.**: Boris Voltchek - **scg.**: Boris Dubrovsky-Echké - **m.**: Anatoli Alexandrov - **int.**: Boris Chtchoukine (Lénine) - **p.**: Mosfilm, 1937.

TRI PESNI O LENINE (t.l.: Tre canzoni su Lenin) — **r. e sc.**: Dziga Vertov - **ass. r.**: Elisaveta Svilova - **f.**: Dmitry Sóurensky, Mark Magidson e Boris Monastyrchy - **m.**: Youri Chaporine - **p.**: Mejrabpromfilm, 1934.

LENIN IN POLONIA — **r.**: Sergjei Youtkevitch - **sc.**: Evgueny Gavrilovitch e Sergjei Youtkevich - **f.**: Jean Leskovsky - **m.**: Adam Valiatchinski - **scg.**: Jean Leskovski - **int.**: Maxime Chtraoukh (Lenin) - **p.**: Mosfilm (URSS) e Studio (Polonia).

UNA BANDIERA SUL MONDO — **sc.**: Sémion Zenine e Alexandre Novogroudski - **scg.**: Léonide Makhanatch - **p.**: Studio Centrale del Documentario, 1969.

IL CUORE DI UNA MADRE — **sc.**: Zoia Voskressenskaia e Irina Donskaia - **f.**: Mikhail Yakovitch - **m.**: Khozak - **scg.**: Boris Doulenkov - **e. scg. s.**: Mark Donskoi - **int.**: Elena Fadeeva (Maria Alexandrovna Oulianova), Vladimir Oulianov (Lenin), Rodion Nakhapétov - **p.**: Studio Centrale Gorki dei film per ragazzi.

SEI LUGLIO — **sc.**: Mikhail Chatrov - **f.**: Mikhail Souslov - **scg.**: Boris Blanck - **e. scg. s.**: Youri Karassik - **p.**: **Mosfilm**, 1968.

La Giuria del VI Festival Internazionale di Mosca ha assegnato i seguenti premi (elenco incompleto):

Medaglia d'oro a: *Lucia* di Humberto Solas (Cuba), *Serafino* di Pietro Germi (Italia), *Aspettiamo fino a lunedì* di Stanislav Rostotsky (URSS).

Premi speciali a: *I fratelli Karamazov* di Piriev (URSS), *Oliver* di Carol Reed, *Dialogo di una donna tedesca* di Andrew Thorndike (Germania Orient.).

Medaglia d'argento a: *Playtime* di Jacques Tati (Francia), *Quando suona a morto* di Antun Vrodljok (Jugoslavia).

Medaglia d'argento a: Ron Moody, interprete di *Oliver*; Tadeusz Lomnicki, interprete di *Monsieur Wolodyjowski*; Irina Petrescu, interprete di *Una donna per una stagione*; Anna Maria Picchio, interprete di *Un pezzo di cielo.*

Diplomi speciali a: *Cabascabo* di Oumarou Ganda (Nigeria), *Terra bruciata* di Knut Andersen (Norvegia), *I muri* di Kovacs (Ungheria), *Tango* di Vasil Mirtchev (Bulgaria).

Premi ai film per ragazzi (elenco incompleto)

Medaglia d'oro a: *Un mattino d'inverno* di Stanislav Rostotsky (URSS).
Medaglia d'argento a: *I ragazzi della via Paal* (Ungheria), *Gli amici del piccolo elefante Gocha* (Bulgaria), *Sono libero* (Gran Bretagna).

Premi ai film di cortometraggio (elenco incompleto)

Variazioni (Vietnam), *La prova* (URSS), *Prova di forza* (Gran Bretagna).
Premi speciali a: *I grassi* (Jugoslavia), *La mela* (Germania Orientale), *Perché l'uomo crea* (USA).

Diplomi speciali di varie associazioni culturali e sindacali sovietiche (elenco incompleto)

Diploma dei tecnici cinematografici a: *2001: Odissea nello spazio* di Stanley Kubrick (USA).
Diploma del sindacato sceneggiatori a: *Un pezzo di cielo* di Jozé Kohon (Argentina).
Diploma dell'unione degli scrittori a: *La colonia Lanfiere* di Jan Schmidt (Cecoslovacchia).
Diploma del comitato per la difesa della pace a: *Simon Bolivar* di Alessandro Blasetti (Italia), *Terra bruciata* (Norvegia), *Il fuoco* di Jan Van Hoa (Vietnam del Nord).
Diploma dell'unione cineasti a: *Le temps de vivre* (Francia), *Fiume senza ponte* di Tadashi Imai (Giappone).
Diploma dell'istruzione pubblica a: *Un amico* di Ernesto Giuda (Italia).
Diploma dell'unione dei compositori a: *Oliver* di Carol Reed (Gran Bretagna).
Diploma delle riviste « L'arte del cinema » e lo « Schermo sovietico » a: *Il ragazzo che mangiò per primo con il selvaggio* (Norvegia).

Premio della Fipresci a: *Lucia* [di Humberto Solas (Cuba)]

POLA 1969: SEDICESIMO FESTIVAL JUGOSLAVO

di Gianni Rondolino

Da alcuni anni a questa parte il cinema jugoslavo si è imposto alla attenzione della critica e del pubblico internazionali per una sua vivacità, freschezza, originalità e spregiudicatezza, che non era facile prevedere si potessero manifestare in una cinematografia per troppi anni chiusa entro gli schemi contenutistici e formali del « realismo socialista ». È vero

che il cinema è pur sempre lo specchio di una società, e che quella jugoslava si è sviluppata in maniera addirittura straordinaria negli anni '60, sia pure tra incertezze, errori, ripensamenti e critiche severe; e quindi esso non poteva non riflettere una realtà umana e sociale ben diversa e più complessa di quella dell'immediato dopoguerra e degli anni '50. Ma è pur vero che, a differenza di altri aspetti della cultura jugoslava d'oggi, il cinema si è dimostrato particolarmente disponibile per una serie di esperimenti formali che hanno modificato sostanzialmente non soltanto la struttura compositiva dello spettacolo cinematografico tradizionale, ma anche la scelta dei contenuti e la loro elaborazione in termini drammatici.

Tra le cinematografie dell'Europa orientale, tutte piuttosto vivaci in questi ultimi anni, quella jugoslava, unitamente a quella magiara, è apparsa forse la più spregiudicata, la più aderente a una nuova cultura, interessata ai problemi di fondo d'una società in evoluzione. Come tale non è, né potrebbe essere, priva di contraddizioni, di scompensi; anzi, proprio questa disorganicità, fino al limite dell'anarchia, ne costituisce il punto di forza, la validità sul piano d'un'arte, antitradizionale, aperta. Ma la libertà di cui godono i registi jugoslavi — libertà artistica e libertà produttiva — probabilmente sconosciuta alla maggior parte dei loro colleghi degli altri paesi, sia socialisti sia capitalisti, porta in sé il pericolo del « disimpegno », cioè della fuga dalla realtà verso i paradisi artificiali dell'autoanalisi, della pubblica confessione, dell'isolamento aristocratico.

Il Festival del film jugoslavo che si tiene ogni anno a Pola, e che è giunto quest'anno alla sedicesima edizione, ed il successivo incontro tra cineasti jugoslavi e critici d'ogni paese, in una tavola rotonda che si è proposta di analizzare a fondo le varie questioni relative alla produzione cinematografica jugoslava dal punto di vista culturale, artistico, estetico, politico, ma anche economico e commerciale, hanno permesso di fare un quadro esauriente della cinematografia di quel paese e di prospettarne alcune linee di sviluppo: non il film d'eccezione, forse, ma varietà di temi e vitalità artistica.

I trentun film in programma costituivano la produzione del 1968-69, avendo la direzione del festival abolito quest'anno la selezione preventiva d'un certo numero di opere « più meritevoli » ed essendo ritornata ai criteri informativi delle prime edizioni del Festival, quando appunto veniva presentata al pubblico e alla critica tutta quanta la produzione annuale. Ciò ha permesso di conoscere « nel bene e nel male » il cinema jugoslavo d'oggi, anche se ovviamente parecchie opere rientravano nel cinema di consumo e non meritavano un'attenzione particolare. Tuttavia proprio questo sfondo anonimo (ma non uniforme) costituito dai film di commissione, che potremmo anche definire d'evasione, indipendentemente dai temi affrontati e dai problemi trattati, ha favorito un giudizio d'insieme più equilibrato, e soprattutto ha fornito la base per un discorso critico generale i cui punti d'appoggio non sono più soltanto i film di autore, ma anche quelle opere che normalmente sono trascurate perché non rientrano in quegli schemi formali d'uso per la determinazione dei criteri di giudizio e di valutazione.

FESTIVAL DI BERLINO: (*a destra*) *Midnight Cowboy* di John Schlesinger, con John Voight e Dustin Hoffman.

The Bed Sitti Room di Richa Lester, con M chael Horden Rita Tushingha

;opra) FESTIVAL DI TAORMINA: *La rigioniera* di Henri G. Clouzot.

FESTIVAL DI POLA: *Most* di Hajrudin Krvavać.

(*a sin.*) FESTIVAL DI MOSCA: *Aspettiamo fino a lunedì* di Stanislav Rostotsky.

La prima cosa che balza all'occhio dell'osservatore straniero è la grande libertà in cui si muovono questi artisti: registi, sceneggiatori, soggettisti ecc. Nella scelta dei temi e dei modi della rappresentazione non pare ci siano ostacoli di sorta, e l'autonomia finanziaria e produttiva di cui godono le diverse case cinematografiche jugoslave permette una produzione varia e, appunto, libera. Ciò fa sì che non ci sia tema o soggetto, per quanto lontani o addirittura estranei ai vecchi contenuti del cinema socialista, che non possano, almeno in teoria, essere trattati.

Inoltre la lezione del miglior cinema occidentale odierno, soprattutto francese e italiano, ha dato i suoi frutti: sicché i logori schemi drammatici e narrativi che fino a qualche anno fa erano usuali e obbligatori nel cinema jugoslavo, sono stati in gran parte abbandonati e sostituiti con nuovi canoni linguistici, più aderenti allo spirito e alla sensibilità del pubblico d'oggi.

Infine la coesistenza di opere d'avanguardia e di opere tradizionali, sia pure rinnovate nella forma esteriore con l'uso d'un linguaggio più scaltro e moderno, se da un lato ha sottolineato la presenza nel mondo cinematografico jugoslavo — produttori, autori, critici e pubblico — di larghi strati conservatori, se non addirittura reazionari, dall'altro ha chiaramente indicato le varie, e a volte contrastanti, vie di sviluppo di quella cinematografia, ancora incerta fra tradizione e novità, fra reazione e rivoluzione, fra ordine e anarchia.

La tavola rotonda di cineasti ha messo a fuoco questi ed altri problemi, non senza forzature polemiche, critiche feroci, mozioni d'ordine. Ne è risultato un panorama vivacissimo, in cui le posizioni culturali e politiche dei « giovani » e dei « vecchi » (indipendentemente dall'età degli interlocutori) si sono incontrate, o meglio scontrate, permettendo un confronto di opinioni critiche e di metodi di lavoro certamente proficuo. Ci è parso che, al di là delle contrapposizioni formali fra tradizione e novità, il punto focale della disputa fosse la posizione dell'artista all'interno d'una società che si autodefinisce socialista: la sua funzione, il suo grado di libertà, i suoi rapporti con la società. Da un lato la difesa incondizionata della libertà d'espressione, anche al di fuori di ogni impegno ideologico e politico, che sola permette una analisi critica della realtà, una valutazione in termini nuovi, antitradizionali, dei problemi dell'uomo d'oggi; dall'altro la necessità che l'artista esprima innanzitutto la realtà umana e sociale del mondo in cui vive e lavora, che si faccia interprete delle idee, dei sentimenti, delle aspirazioni dei suoi connazionali, che soprattutto riesca a rappresentare in termini chiari e comprensibili i complessi problemi della società attuale.

La questione, come si vede, non è nuova, anche se nuovi possono esserne gli elementi compositivi. In Jugoslavia essa si è fatta forse più impellente, grazie alle violente trasformazioni sociali di questi ultimi anni, che hanno ovviamente investito la cultura e l'arte nelle loro diverse manifestazioni. I vari interventi alla tavola rotonda e le opere viste al Festival hanno accentuato i caratteri controversi, antitetici e polemici della « querelle », senza giungere — né poteva essere altrimenti — a una

soluzione accettabile da ambo le parti. D'altronde, dietro i contrasti verbali tra i differenti punti di vista e gli opposti atteggiamenti artistici e culturali, c'è anche una serie di problemi economici e finanziari da non trascurare. Oltre alla libertà di espressione alcuni artisti rivendicano anche una maggiore disponibilità finanziaria, che può tradursi in ultima analisi in una maggiore libertà espressiva; non sempre infatti la politica commerciale delle case cinematografiche o gli indirizzi dei finanziamenti o dei ristorni statali coincidono con le necessità degli artisti e con il loro bisogno di libertà di critica.

Fin dall'apertura del Festival con *Most* di Hajrudin Krvavac, che ha inaugurato le proiezioni all'Arena, e con *Zaseda* di Zika Pavlovic, che ha inaugurato quelle al Palazzo del Cinema, i due volti del cinema jugoslavo — la tradizione e la novità — si sono mostrati apertamente. Il film di Krvavac è un bell'esempio di cinema resistenziale, fatto per un pubblico di gusti facili, tutto centrato su una coraggiosa azione partigiana diretta a far saltare un ponte presidiato dai tedeschi; il film di Pavlovic invece è già un'opera che analizza la crisi del dopoguerra, i primi accenni d'una evoluzione politica e sociale, che si manifesterà appieno negli anni successivi.

Ma le divergenze tra una concezione tradizionale dello spettacolo cinematografico e il bisogno di rinnovamento dei contenuti e delle forme, proprio delle nuove generazioni, sono apparse ben più evidenti e violente dal confronto di altre opere esposte, nelle quali non soltanto tradizione e novità si fronteggiavano apertamente, ma anche e soprattutto si scontravano posizioni ideologiche e morali, prima ancora che politiche, contrastanti, addirittura opposte. Così da un lato abbiamo film tradizionali, magniloquenti, magari formalmente corretti e dignitosi, ma sostanzialmente sterili sul piano dell'arte e della cultura, quali *Sarajevski atentat* di Fadil Hadzic, sull'attentato di Sarajevo del 1914 visto in una prospettiva storica contemporanea, e *Republika u plamenu* di Ljubisa Georgievski, sulla prima costituzione, nel 1903, della Repubblica indipendente di Macedonia; dall'altro abbiamo invece film « giovani », spregiudicati, irriverenti, magari anche goliardici e un poco qualunquistici, ma certamente legati a una diversa e più duttile concezione del mondo quali *Rani radovi* di Zelimir Zilnik, un film « godardiano » di notevole interesse, tra i migliori della rassegna, e *Horoskop* di Boro Draskovic, in cui la lezione del primo Fellini è fatta propria in una personale visione dei giovani jugoslavi d'oggi.

Tra i due estremi troviamo il classicismo, forse un poco accademico, di Vatroslav Mimica, che con *Dogadaj* ci ha dato un forte saggio drammatico ispirato a un racconto di Cechov; l'invenzione folkloristica e zingaresca di Alexander Petrovic, che ha in parte ripreso i temi del suo precedente *Skupljaci perja* (1967) nel grottesco e piacevole *Bice skoro propast sveta*; il lirismo venato di sottile umorismo di Purisa Dordevic, che ha divertito e commosso con *Kros kontri*, un inedito ritratto d'una ragazza di paese il cui unico amore è la corsa.

Se ci è permesso un consiglio, vorremmo che gli amici jugoslavi, che nel corso della tavola rotonda si sono mostrati così interessati e « aperti » ai rilievi critici, anche severi, a loro rivolti, da più parti, utilizzino la

libertà loro concessa per approfondire sempre più l'analisi della complessa e contraddittoria realtà in cui vivono, senza abbandonarsi al facile incanto della contestazione gratuita o rifugiarsi nella non meno facile contemplazione del proprio io.

MOST (t.l. Il ponte) — r.: Hajrudin Krvavač - **s.** e **sc.:** Predrag Golubovic, Dorde Lebovic - **f.:** Ognjen Milicevic - **m.:** Bojan Adamic - **int.:** Bata Zivojinovic, Slobodan Perovic, Boris Dvornik, Sibina Mijatovic, Jovan Janicijevic, Relja Basic - **p.:** Bosna Film-Kinema, Sarajevo.

Un gruppo di partigiani deve far saltare un ponte presidiato dai tedeschi; dopo diverse traversie, riesce nell'impresa, pur tra gravi perdite e contrasti ideologici. Il film segue la tradizione del cinema « resistenziale » di genere spettacolare, in cui le psicologie dei personaggi sono elementari e sommarie, i motivi storicistici appena accennati, l'avventura ha il sopravvento.

ZASEDA (t.l. **L'imboscata) — r., s.** e **sc.:** Zika Pavlovic - **f.:** Miodrag Jaksic-Fando - **int.:** Milena Dravic, Ivica Vidovic, Severin Bijelic, Ivica Vrdoljak, Slobodan Aligrudic - **p.:** FRZ, Belgrado.

Nella Jugoslavia dell'immediato dopoguerra, in piena fase di ricostruzione materiale e morale e di edificazione del comunismo, un giovane ha le sue prime esperienze di lotta; la sua morte improvvisa e inaspettata, per un banale errore, sottolinea le difficoltà e i contrasti d'una azione rivoluzionaria. Opera non priva di cedimenti strutturali e di ingenuità, Zaseda *è tuttavia ricca di spunti originali, d'una forte tensione morale e di non pochi motivi ideologici di rilievo.*

DOVITLJIVI KEKEC (t.l. **Kekec il disinvolto) — r.:** Joze Gale - **s.** e **sc.:** Ivan Ribic - **f.:** Rudi Vavpotic - **m.:** Bojan Adamic - **int.:** Zlatkou Karsnic, Boris Ivanovski, Jasna Krofak, Fani Podobnikar, Joze Zupan, Polde Bibic - **p.:** Viba Film, Lubiana.

Un film per l'infanzia, interpretato da ragazzi, che narra le avventure di tre pastorelli di montagna alle prese con un orco. Non è privo di grazia e di gustoso umorismo ed è sempre sorretto da un buon mestiere e da un preciso senso dello spettacolo.

ZAZIDANI (t.l. **I murati vivi) — r.:** Kokan Rakonjac - **s.** e **sc.:** Brana Scepanovic - **f.:** Aleksandar Petkovic - **int.:** Ljuba Tadic, Danilo Stojkovic - **p.:** Avala Film, Belgrado.

Il film narra la storia dei rapporti ambigui e complessi tra un carcerato e il suo carceriere nel chiuso ambiente della prigione. Vi si sente l'influenza del Bresson del Condannato *e di taluni film americani di genere carcerario, ma il regista Rakonjac ha saputo analizzare acutamente e in profondità le relazioni prima di odio, poi di indifferenza, infine di amicizia tra i due protagonisti, con risultati espressivi a volte notevoli, cercando inoltre di allargare il tema del film a significati più generali, con riferimenti indiretti alla realtà contemporanea jugoslava.*

OSEKA (t.l. **Il riflusso**) — **r., s.** e **sc.**: Vladimir Pavlovic - **f.**: Milorad Markovic - **int.**: Dragomir Bojanic, Data Zivojinovic, Jovan Janicijevic, Dusan Bulajic, Renata Frajskorn - **p.**: Avala Film, Belgrado.

Sullo sfondo della guerra e della resistenza, la storia di un giovane e di una ragazza che combattono nelle file partigiane risulta emblematica d'una intera generazione maturatasi proprio nella lotta quotidiana contro il nemico. Il film segue le vicende drammatiche con toni accesi e intensi, anche se spesso di maniera.

RANI RADOVI (t.l. **Le opere giovanili**) — **r.**: Zelimir Zilnik - **s.** e **sc.**: Zelimir Zilnik, Branko Vucicevic - **f.**: Karpo Acimovic Godina - **int.**: Milja Vujanovic, Bogdan Tirnanic, Cedomir Radovic, Marko Nikolic; **p.**: Avala film, Belgrado - Neoplanta Film, Novi Sad.

La storia di una ragazza che ha abbandonato la famiglia per affrontare in termini nuovi e rivoluzionari la vita, e dei suoi tre amici che la seguono nelle varie peripezie, costituisce il filo conduttore di questa « opera prima » del giovane Zilnik, in cui gli elementi contenutistici e formali più disparati si compongono in una unità strutturale basata sulle più recenti formule del cinema « aperto ». Vi si sente chiara e preponderante l'influenza dell'ultimo Godard, in particolare della Cinese; *vi abbondano le citazioni di Marx e dei teorici del comunismo; vi si fa grande uso di didascalie scritte ed orali e di soluzioni narrative e drammatiche asintattiche. Tuttavia, al di là delle influenze esterne e dei rimandi espliciti, il film ha una sua forza originale, un suo autonomo significato di denuncia, che merita di essere approfondito.*

RAM ZA SLIKU MOJE DRAGE (t.l. **Una cornice per il ritratto della mia fidanzata**) — **r.**: Mirza Idrizovic - **s.** e **sc.**: Mirza Idrizovic, Dusko Trifunovic - **f.**: Miça Dikosavljevic - **m.**: Kornelije Kovac - **int.**: Zoran Radmilovic, Dusica Zegarac, Snezana Niksic, Pavle Vujisic, Zaim Muzaferija, Dragan Spasov, Mitar Zukovic, Bajro Ahmethodzic, Srdan Jakovijevic - **p.**: Studio Film, Sarajevo.

Un gruppo di cinque ragazzi, le loro avventure quotidiane, i loro giochi, la loro vita spensierata sullo sfondo della Jugoslavia degli anni '60: più che un tema, è una serie di osservazioni sparse, di notazioni in margine a un discorso più ampio, che il regista ha voluto trattare. I risultati sono invero deludenti, a causa di una non chiara definizione dei termini del dramma, di una facile e superficiale rappresentazione dei conflitti umani e sociali.

MOJA STRANA SVIJETA (t.l. **La mia parte di mondo**) — **r., s.** e **sc.**: Vlatko Filipovic - **f.**: Alekandar Vesligaj - **m.**: Delo Jusic - **int.**: Izet Hajdarhodzic, Radmila Andric, Jelena Zigon, Dragan Zaric, Faruk Begoli, Iva Marijanovic - **p.**: Bosna Film-Kinema, Sarajevo.

Attraverso la storia di una esistenza povera, solitaria, triste sullo sfondo arido delle montagne dell'Erzegovina — frammezzata da flashes back *rivelatori d'un passato tragico — il film vuole significare, a volte con vigore ed efficacia drammatica, le opere e i giorni d'un popolo travagliato dallo sfruttamento prima, dalla guerra e dalle distruzioni poi. I risultati espressivi sono spesso apprezzabili.*

REPUBLIKA U PLAMENU (t.l. Repubblica in fiamme) — r.: Ljubisa Georgievski - **s.** e **sc.:** Ljubisa Georgievski **e** Jovan Boskovski - **f.:** Branko Mihajlovski - **m.:** Toma Prosev - **int.:** Dragi Kostovski, Risto Siskov, Dragomir Felba, Petre Prlicko, Ilija Dzuvalekovski, Jelena Zigon, Vukan Dinevski, Irena Prosen, Stevo Spasovski, Ilija Milcin - **p.:** Vadar Film, Skopje.

Retorica e magniloquente ricostruzione cinematografica della lotta per la libertà condotta dal popolo macedone nel 1903 contro il dominio turco.

VREME BEZ RATA (t.l. **Tempo senza guerra) — r.:** Branko Ivanov-Gapo - **s.** e **sc.:** Simon Drakul - **f.:** Ljube Petkovski - **int.:** Slobodan Dimitrijevic, Darko Damevski, Neda Arneric, Kiro Cortosev - **p.:** FRZ, Skopje.

Il film descrive la storia di un giovane operaio d'oggi che lascia la città (Skopje), la fabbrica e i compagni per rifugiarsi nel paese natio, piccolo borgo di montagna, alla ricerca della pace e della felicità. I contrasti con i villici, il suo carattere indipendente, l'amore per una ragazza sono tutti elementi che turbano la sua presunta felicità e che lo mettono di fronte ai problemi reali e drammatici della vita. Soprattutto negli scorci paesaggistici, nella caratterizzazione dei personaggi minori, nella descrizione dei conflitti sociali il film ha una sua validità espressiva e un vivo interesse culturale.

NEKA DALEKA SVJETLOST (t.l. **Una luce lontana) — r.:** Josip Lesic - **s.** e **sc.:** Josip Lesic, Dorde Lebovic - **f.:** Mica Dikosavljevic - **m.:** Dorde Novkovic - **int.:** Rade Markovic, Ljuba Tadic, Ana Karic, Dusica Zegarac, Mira Stupica, Velimir Zivotic, Kaca Doric, Rejhan Demirszic - **p.:** Bosna Film, Sarajevo.

Un giallo psicologico con pretese di indagine umana e sociale. E' la storia di una accusa contro un giudice onesto e stimato, infine trascinato nell'abiezione e isolato graduatamente dagli amici e dai conoscenti. Il corretto mestiere non salva il film dal conformismo drammatico e dal luogo comune.

BICE SKORO PROPAST SVETA (t.l. **Piove nel mio villaggio) — r., s.** e **sc.:** Aleksandar Petrovic - **f.:** Dorde Nikolic - **m.:** Aleksandar Petrovic, Vojislav Kostic - **int.:** Annie Girardot, Ivan Paluch, Mija Aleksic, Eva Ras, Dragomir Bojanic-Gidra, Bata Zivojinovic - **p.:** Avala Film, Belgrado.

Ispirandosi a Dostoevski, Petrovic compone in questo film un quadro sanguinoso, grottesco, drammatico e folle d'un villaggio di campagna con i suoi abitanti, il loro lavoro, le loro abitudini, il loro amore. Il filo conduttore del film, che si basa soprattutto sulle descrizioni di luoghi e ambienti, di feste e di parate, è l'amore di un giovane minorato, che sposa la « matta » del paese, per la nuova maestrina moderna e spigliata, che si burla di lui. Il dramma, anzi la tragedia a fosche tinte, nasce dal contrasto violento tra l'ingenuità e la purezza degli uni e la brutalità e la furbizia degli altri. Il film, che è ricco di pagine magistrali, di invenzioni ritmiche e narrative pregevoli, d'uno spirito caustico originale, graffiante, appare a volte un poco di maniera, addirittura accademico nella ricerca, sempre perseguita dall'autore, di un'arte popolaresca, folkloristica, genuina nella sua rozzezza. All'invenzione formale di Petrovic manca spesso una vera ragione poetica.

Cfr. anche sul n. 7/8-1969 il giudizio di Sandro Zambetti (Festival di Cannes).

BOG JE UMRO UZALUD (t.l. **Dio è morto invano**) — **r., s. e sc.:** Radivoje-Lola Dukic - **f.:** Nenad Jovicic - **int.:** Miodrag Petrovic-Ckalja, Stanislava Pesic, Zdravka Krstulovic, Dokica Milankovic, Zika Milenkovic, Bata Paskaljevic - **p.:** Inex Film, Belgrado.

Una commedia brillante sul tema non inedito dei due fratelli gemelli, il cui successo nella vita è diametralmente opposto: ricco e « arrivato » il primo, povero e isolato il secondo. Il film, piacevole quanto prevedibile, si regge soprattutto sull'interpretazione sciolta e brillante dell'attore Miodrag Petrovic-Ckalja.

NEDELJA (t.l. **Domenica**) — **r.:** Lordan Zafranovic - **s. e sc.:** Zivko Jelicic - **f.:** Predrag Popovic - **m.:** Arsen Dedic - **int.:** Relja Basic, Gordan Markovic, Antun Nalis, Mia Oremovic - **p.:** FAS, Zagabria.

*Alla maniera del primo Fellini (*I vitelloni *è stata una lezione per molti giovani registi), il film segue le peripezie di cinque giovani d'oggi per le vie, le piazze e i locali d'una Spalato assonnata di domenica. L'impianto drammatico è naturalmente esiguo, la regia pare svagata, i motivi d'interesse scarsi; tuttavia l'opera ha un suo valore di documento, a volte anche di stile, e riflette bene certe tendenze « qualunquistiche » del cinema jugoslavo odierno.*

VRANE (t.l. **Le cornacchie**) — **r., s. e sc.:** Lubisa Kozomora e Gordan Mihic - **f.:** Jirzi Vojcik - **m.:** Zoran Hristic - **int.:** Slobodan Perovic, Ana Matic, Jelena Sabljic, Dragan Jelic - **p.:** Avala Film, Belgrado.

Un boxeur di mezza età che, abbandonata la professione, viaggia in provincia per affari poco puliti, incontra un paio di ballerine e un giovane ballerino con i quali forma un quartetto « pazzo », cerca alla fine di lasciare i compagni per ritrovare una ragione alla propria vita, è il protagonista di questo film svagato e a volte irritante, in cui la descrizione anche cruda della realtà umana e sociale della Jugoslavia d'oggi sconfina spesso nel gratuito e nel bozzetto, con venature un poco « disfattiste ».

NIZVODNO OD SUNCA (t.l. **Al di là del sole**) — **r.:** Fedor Skubonja - **s. e sc.:** Stasa Borisavljevic - **f.:** Aleksandar Sekulovic - **m.:** Dusan Radic - **int.:** Dragomir Bojanic-Gidra, Dina Rutic, Aleksandar Gavric, Jovan Janicijevic, Joze Zupan, Olivera Markovic - **p.:** Dunav Film, Belgrado - Filmski Studio, Titograd.

Film corretto e « deamicisiano » che narra la storia di una giovane maestra in uno sperduto villaggio di montagna, alle prese con i problemi, a volte complessi e drammatici, d'una comunità isolata, dilaniata da conflitti umani e sociali di non facile soluzione.

KAD CUJES ZVONA (t.l. **Quando senti suonare le campane**) — **r., s. e sc.:** Antun Vrdoljak - **f.:** Frano Vodopivec - **m.:** Andelko Klobucar - **int.:** Boris Buzancic, Pavle Vujisic, Boris Dvornik, Fabjan Sovagic, Ivica Vidovic, Branka Vrdoljak, Vanja Drach, Antun Nalis, Izet Hajadarhodzic - **p.:** Filmska Radna Zajednica, Belgrado-Zagabria.

Un dramma di guerra sullo sfondo dell'occupazione nazista e della lotta partigiana. I drammi individuali, le questioni personali, le azioni e i pensieri

vi si intrecciano secondo le regole di tal genere di spettacolo, con buoni risultati espressivi.

QUO VADIS ZIVORADE (t.l. **idem**) — **r.:** Milo Dukanovic - **s.** e **sc.:** Tori Jankovic - **f.:** Edo Bogdanic - **int.:** Radmilo Curcic-Cure, Suzana Neubaurova, Mija Aleksic, Vlado Popovic, Slobodan Aligrudic, Martin Huba, Severin Bijelic - **p.:** Bosna Film, Sarajevo.

Commedia satirico-umoristica sulla società attuale, le sue disfunzioni, i suoi possibili rimedi. Non privo di spunti originali e di divertenti soluzioni drammatiche, il film segue le peripezie di un uomo semplicione e ingenuo che vuole riformare la società, tra difficoltà e contrasti d'ogni genere, per ritrovarsi alla fine felice sì, ma completamente folle.

SRAMNO LETO (t.l. **L'estate vergognosa**) — **r.:** Branislav Bastac - **s.** e **sc.:** Branimir Scepanovic - **f.:** Dario Bremec - **int.:** Vladimir Popovic, Kristina Mikolavskaja, Boro Begovic, Jovan Janicijevic - **p.:** Filmski Studio, Titograd - Bosna Film, Sarajevo.

E' la storia di un amore contrastato tra due giovani d'oggi sullo sfondo d'una società primitiva, chiusa nei limiti di una esperienza umana e sociale d'un piccolo borgo di montagna. Ancora una volta il cinema jugoslavo affronta il tema dei contrasti di generazione e di civiltà, della difficoltà di inserirsi in una società ancora legata a tradizioni vecchie, lontana dai fermenti di novità che agitano la vita sociale delle grandi città. Ma i risultati espressivi raggiunti dal film sono alquanto modesti.

DOGADAJ (t.l. **L'avvenimento**) — **r.:** Vatroslav Mimica - **s.:** da un racconto di Anton Cechov - **sc.:** Vatroslav Mimica, Zeljko Senecic, Kruno Kvier - **f.:** Frano Vodopivec - **int.:** Pavle Vujisic, Srdan Mimica, Boris Dvornik, Neda Spasojevic - **p.:** Jadran Film, Zagabria.

La tragica esperienza di un ragazzo che vede uccidere il proprio nonno, da due assassini e che, fuggito e rifugiatosi in una casa sperduta nel bosco, ritrova i due, i quali questa volta cercano di ucciderlo, per poi ammazzarsi a vicenda a causa di un banale errore, è il soggetto di questo film raffinato e drammaticamente teso. Mimica vi dispiega la sua grande abilità registica, il suo gusto preciso per l'inquadratura figurativa e il ritmo cadenzato, ma anche la sua angoscia esistenziale, la sua solitudine, i suoi ricordi d'infanzia. Sicché il film, che a una prima lettura parrebbe un poco accademico e gratuito, un pezzo di bravura e niente altro, si rivela invece ricco di suggestioni drammatiche, aperto a considerazioni più ampie e generali, sottilmente allusivo e problematico.

PETA ZASEDA (t.l. **La quinta imboscata**) — **r.:** France Kosmac - **s.** e **sc.:** Vitomil Zupan - **f.:** France Cerar - **m.:** Radovan Gobec - **int.:** Tone Gogala, Boris Cavazza, Dare Valic, Marijana Brecelj - **p.:** Viba Film, Lubiana.

Ancora un film resistenziale che narra le avventure di un gruppo di partigiani e la loro vita di campo, con buon mestiere e un certo rigore narrativo. Ma questa volta l'interesse degli autori è rivolto soprattutto alla ana-

lisi psicologica dei personaggi, che paiono dilaniarsi a vicenda, rosi dal dubbio del tradimento e della delazione.

HOROSKOP (t.l. **L'oroscopo**) — **r.**: Boro Draskovic - **s.** e **sc.**: Boro Draskovic, Zuko Dzumhur - **f.**: Pgnjen Milicevic - **m.**: Zoran Hristic - **int.**: Milena Dravic, Pavle Vujisic, Miso Janketic, Dragan Nikolic, Josip Tatic, Dragan Zaric - **p.**: Bosna Film-Kinema, Sarajevo.

Anche in questa opera prima di Draskovic si sente l'influenza dei Vitelloni *felliniani, sia sul piano contenutistico sia su quello formale. Il film infatti descrive le giornate vuote e annoiate di un gruppo di giovani in vacanza, non senza talune forzature drammatiche. Ma al di là delle immagini un poco scontate e delle situazioni alquanto prevedibili, vi si sente circolare uno spirito caustico e irriverente originale, che si manifesta più ancora che in talune osservazioni di costume, nel tono uniforme che sorregge l'intera narrazione e che spesso appare come una precisa accusa contro la società post-rivoluzionaria, imborghesita e conformista.*

SLUCAJNI ZIVOT (t.l. **Una vita fortuita**) — **r.**: Ante Peterlic - **s.** e **sc.**: Ante Peterlic, Petar Krelja, Zoran Tadic - **f.**: Ivica Rajkovic - **m.**: Bosko Petrovic - **int.**: Ivo Serdar, Ana Karic, Dragutin Klobicar, Zvonimir Rogoz, Helena Buljan, Stjepan Bahert - **p.**: FAS, Zagabria.

E' la storia dell'amicizia di due giovani trentenni, impiegati in un ufficio, desiderosi di evadere dalla monotonia della vita quotidiana, ma senza successo, nonostante alcuni tentativi apparentemente riusciti. La tristezza quotidiana, il ripetersi delle azioni, le speranze deluse, i fuggevoli momenti di gioia sono gli elementi di uno spettacolo che vuole sottolineare, e in parte ci riesce, la sostanziale uniformità della vita umana, il suo trascorrere senza lasciar traccia.

VELIKI DAN (t.l. **Il grande giorno**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Dragoslav Ilic - **f.**: Branko Perak - **int.** Slobodan Perovic, Miodrag Andric, Vesna Krajina, Zoran Radmilovic, Nikola Simic - **p.**: Kino Klub, Belgrado.

Opera di cineamatori, corretta e scorrevole nella sua mediocrità, il film narra la prevedibile storia di un povero correttore di bozze, maltrattato e disprezzato, che vince una grossa somma alla lotteria e che, naturalmente, decide di vendicarsi di coloro che lo hanno sempre angariato.

POZDRAVI MARIJU (SEDMINA) (t.l. **Il pranzo funebre**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Matjaz Klopcic - **f.**: Sreco Pavlovcic - **m.**: Joze Privsek - **int.**: Rade Serbedzija, Snezana Niksic, Mirko Bogataj, Milena Dravic, Relja Basic - **p.**: Viba Film, Lubiana.

L'educazione alla vita di un giovane studente, che attraversa gli anni più delicati della sua formazione intellettuale, morale e ideologica nel turbine della guerra e della resistenza, è il tema del film che, pur rientrando negli schemi del cinema bellico e resistenziale, se ne distacca e una maggiore attenzione ai problemi umani e psicologici dei personaggi, tutti giovani, visti con occhi partecipi e a volte commossi.

KROS KONTRI (t.l. **La corsa**) — **r.**, **s.** e **sc.**: Purisa Dordevic - **f.**: Jovan

Jovanovic - **int.:** Milena Dravic, Mirceta Vujicic, Ljuba Tadic, Ljubinka Bibic, Ruzica Sokic - **p.:** Avala Film - Dunav Film, Belgrado.

Con fine gusto ironico e sottile umorismo, venato di poesia, Dordevic ci ha dato con questo suo film sbarazzino e apparentemente svagato un gustoso ritratto di una ragazza di campagna, tutta dedita allo sport, in particolare la corsa, per la quale rinuncia a ogni altro svago. Il film è tutto imperniato sulla figura della ragazza, finemente tratteggiata da Milena Dravic, e ristagna in scene e sequenze descrittive e paesaggistiche che tuttavia hanno non soltanto una loro funzione narrativa, ma soprattutto una loro ragione poetica. L'opera è certamente debole e fragile, e forse anche un poco lunga, ma il discorso del regista, allusivo e sognante, vi si dispiega con grazia, non priva di una struggente malinconia.

OPERACIJA BEOGRAD (t.l. **Operazione Belgrado**) — **r., s.** e **sc.:** Zika Mitrovic - **f.:** Branko Ivatovic - **int.:** Dusan Bulajic, Aleksandar Gavric, Faruk Begoli, Dusica Zegarac, Pavle Bogatincevic, Rale Tadic, Zdravka Krstulovic - **p.:** Filmska Radna Zajednica, Belgrado.

Un ennesimo film sulla Resistenza condotto con buon mestiere secondo le regole di siffatto genere di spettacolo, volta a volta drammatico, avventuroso, didascalico, illustrativo ecc.

KAD GOLUBOVI DOLETE (t.l. **Quando i colombi volano**) — **r., s** e **sc.:** Vlasta Radovanovic - **f.:** Aleksandar Sekulovic - **m.:** Vojislav Kostic - **int.:** Miodrag Petrovic-Ckalja, Arsen Dedic, Sonja Hlebs, Rahela Ferari, Petar Slovenski, Nikola Milic, Jasna Vojinovic, Ratko Vujacic, Aleksandar Fotes, Milan Erik - **p.:** Avala Film, Belgrado.

Una commedia per ragazzi, sbarazzina, umoristica, poetica, avventurosa, condotta con garbo, qua e là con una certa originalità drammatica, in cui sono messi in luce i contrasti tra il mondo degli adulti e quello dei bambini: un buon prodotto di consumo.

VISNJA NA TASMAJDANU (Una ragazza nel parco) — **r.:** Stole Jankovic - **s.** e **sc.:** Stole Jankovic, Sinisa Pavic- **f.:** Branko Perak - **m.:** Vojkan Borisavijevic - **int.:** Neda Arneric. Godjko Drulovic, Miodrag Petrovic-Ckalja - **p.:** Avala Film, Belgrado.

Un film sulla rivolta giovanile contro le convenzioni sociali acquisite, in cui il protagonista, un giovane romantico e ribelle, dovrebbe rappresentare certi aspetti della gioventù moderna. In realtà il film oscilla tra l'opera d'impegno e il vaudeville, *con notevoli cedimenti di gusto e soprattutto una superficiale visione della realtà umana e sociale.*

BEKSTVA (t.l. **L'evasione**) — **r.:** Rados Novakovic - **s.** e **sc.:** Rados Novakovic, Muharem Pervic - **f.:** Nenad Jovicic - **m.:** Bojan Adamic - **int.:** Bata Zivojinovic, Ljuba Tadic, Dusan Djuric, Slavko Simic, Zlatko Madunic, Rade Markovic, Ratislav Jovic, Slobodan Aligrudic, Ludmila Lisina - **p.:** Avala Film, Belgrado.

Un noioso e magniloquente omaggio al partito comunista jugoslavo, in cui la storia della lotta clandestina, in carcere e fuori del carcere, condotta

dai comunisti nella Jugoslavia prebellica, è pretesto per un discorso oratorio, rettorico e conformistico.

SARAJEVSKI ATENTAT (t.l.: **L'attentato di Sarajevo) — r., s.** e **sc.**: Fadil Hadzic - **f.**: Grano Vodopivec - **int.**: Lucina Winicka, Bert Sotler, Pedrag Finci, Faruk Begoli, Svetolik Nikacevic, Maks Furijan - **p.**: Filmska Radna Zajednica, Belgrado.

Introdotto e concluso da un episodio della lotta armata contro i tedeschi nella città di Sarajevo, il film narra con precisione, anche con pedanteria, in un flash back, *l'attentato di Gavrilo Princip all'arciduca Ferdinando d'Austria nel giugno 1914. Accurato nella ricostruzione storica, preciso nella documentazione dei fatti, esso risulta alquanto didascalico, senza riuscire ad essere critico.*

(a cura di *G. R.*)

* * *

La giuria del 16° Festival del film jugoslavo, composta da Milutin Colic presidente, Stojan Celic, Milan Djurcinov, Stanka Godnic, Vefik Hadzismajlovic, Primoz Kozak, Dimitrie Osmanli, Joze Pegacnik, Mate Relja, Vladan Slijepcevic e Zdravko Velimirovic, ha assegnato i seguenti premi:

GRANDE ARENA D'ORO: *Nizvodno od sunca* di Fedor Skubnoja.

GRANDE ARENA D'ARGENTO: *Dogadaj* di Vatroslav Mimica.

GRANDE ARENA DI BRONZO: *Bice skoro propast sveta* di Aleksandar Petrovic.

ARENA D'ORO *per la sceneggiatura*: Stasa Borisavljevic per *Nizvodno od sunca.*

ARENA D'ORO *per l'interpretazione femminile*: Radmila Andric per *Moja strana svijeta.*

ARENA D'ARGENTO *per l'interpretazione femminile*: Milena Dravic per *Horoskop* e *Kros kontri.*

ARENA D'ORO *per l'interpretazione maschile*: Boris Dvornik per *Kad cujes zvona* e *Most.*

ARENA D'ARGENTO *per l'interpretazione maschile*: Danilo Stojkovic per *Zazidani.*

ARENA D'ORO *per la fotografia*: Frano Vodopivec per *Dogadaj* e *Kad cujes zvnao.*

Per la scenografia:

ARENA D'ORO *per la scenografia*: Niko Matulj per *Dovitljivi Kekec.*

ARENA D'ORO *per la musica*: Zoran Hristic per *Vrane* e *Horoskop.*

La giuria ha inoltre assegnato cinque premi speciali ai registi Zivojin Pavlovic, Matjaz Klopcic, Boro Draskovic, Branko Gapo, Zelimir Zilnik, e due diplomi di merito all'attore Ivan Paluch (*Bice skoro propast sveta*) e all'operatore Jerzy Wojczyk (*Vrane*).

CIRCO E QUALCOSA D'ALTRO A TAORMINA

di Francesco Bolzoni

Fino all'anno scorso, la rassegna cinematografica di Messina-Taormina voleva essere, come ammettono i suoi stessi organizzatori, una « passerella turistico-mondana ». Alle platee isolane, riunite in un'arena messinese e nello straordinario teatro greco, si esponeva una merce considerata preziosa: divi, aspiranti attrici, generici e « filmoni » giunti in Sicilia dall'intero mondo. Era, questo, un omaggio paternalistico, se non proprio feudale, « a un popolo non insensibile all'arte e ai suoi problemi, a una terra che, anche per cultura, non è seconda a nessuno » (parole che si leggono nel programma della manifestazione). Non che tra il luglio e l'agosto del 1969 siano mancati sulle spiaggie dello Jonio gli attori di nome. Nella serata conclusiva della manifestazione, la « notte delle stelle » che richiamava alla memoria i fasti della vecchia Hollywood, sono sfilati su una interminabile pedana (ora di corsa, ora a saltelli, ora a passo normale) Gina Lollobrigida e la Koscina, Florinda Bolkan e Zeffirelli, Monica Vitti e Roman Polanski, Albertazzi e la Christie, Alberto Sordi e Manfredi, Micheline Presle e la spaesata Anna Maria Guarnieri. Ma, oltre a questo spettacolo circense (messo in burla da uno spettatore che, all'inizio della ripresa televisiva, si è tolto i calzoni e si è messo a correre davanti alla folla riunita nella cavea sventolando una bandiera bianca), quest'anno si sono viste, a Messina e a Taormina, anche altre cose.

I film accolti nel cartellone, seppure abbastanza eterogenei, non erano proprio da buttare via. Dominavano, è ovvio, gli esempi di un cinema d'intrattenimento: *Un detective* di Romolo Guerrieri e *Sweet Charity* (di cui *Bianco e Nero* si occupò già a Cannes), il fastoso « musical » americano ispirato a *Le notti di Cabiria* di Fellini; *L'astragalo* che l'esordiente Guy Casaril ha ricavato, con parecchia indiscrezione, dal vivo memoriale della Sarrazin e il salottiero *Erotissimo.* Altri film nutrivano, invece, non nascoste ambizioni: *La strana voglia di Jean*, dove l'inglese Neame disegna con tratto sicuro alcune figure duttili, complesse; *La donna invisibile* di Spinola e *La prigioniera* di Henri-Georges Clouzot. La sequenza iniziale e quella finale del film di Paolo Spinola trascrivono, con puntiglio, la prima e la seconda colonna di un racconto-elzeviro di Alberto Moravia. Sono i momenti più densi dell'opera, con la constatazione di Laura che si accorge dell'indifferenza del marito, e con il sacrificio simbolico di quanto di non vitale fermenta nel personaggio. Per colmare il vuoto tra i due momenti, il regista e i due sceneggiatori, la Maraini e Ottavio Jemma, si sono serviti di altro materiale moraviano, che appartiene alla stagione dello scrittore

posta all'insegna dell'alienazione. Il romanziere, e sulle sue tracce Spinola, prospetta il caso di una donna che, a un certo punto (favorita dalla contestazione studentesca, come si dice con non eccessiva fantasia), si accorge di essere una cosa usata, con incuria, da coloro che la circondano. La sua immaginazione, arida come quella del ceto a cui appartiene, si riempie allora di banali figure erotiche che, secondo Spinola, dovrebbero risultare « misteriose ». Non « celati », come le perplessità della sua protagonista, i modelli del regista: da Antonioni al Bergman di *Persona*, da Buñuel a tanto Patroni-Griffi.

Qualche « aggiornamento » (di derivazione pittorica, però) ha tentato, in apertura di *La prigioniera*, l'anziano Clouzot, tornato al lavoro dopo una lunga malattia. Le prime immagini del film paiono restituire le sensazioni che accompagnano la riscoperta della salute fisica, con quell'esplosione, libera e viva, di linee e di colori. A guardare il reale, come attraverso un filtro di fattura modernissima, è un pittore, Gilbert, che sta recandosi alla « vernice » di una sua mostra. Ma questo esordio di *La prigioniera* non inganni. Clouzot, il vecchio malefico, non è mutato. L'occhio, che può anche fermarsi su splendide immagini, rimane, per lui, uno strumento del male. Ancora una volta, il regista francese propone uno studio dell'attrazione del peccato: Josè, la compagna di Gilbert, si lascia affascinare, e infine travolgere, da Stan, un mercante d'arte sessualmente malato. La funzione della coscienza è assunta, nel racconto, da una macchina che proietta immagini; mentre passa alla moviola la confessione filmata di una donna, vittima di scabrose esperienze, Josè si spiega i termini della propria attrazione per Stan. Clouzot svolge la sua analisi con la durezza che gli è caratteristica. Dei personaggi, non è mai complice. Si veda come considera Stan che, a un certo punto, si giudica con queste parole: « Non avrò mai pietà di me stesso ». Se non pietà, qualcuno deve aver avuto paura del significato, non certo distensivo, che andava prendendo l'opera. *La prigioniera* conosce, nella seconda parte, un improvviso cambiamento di rotta. Tutto si addolcisce, e il film diventa piuttosto banale con quell'immotivato incidente di macchina in cui Josè si ferisce. Ma nel riassunto della trama, distribuito ai giornalisti, si accenna a un diversa e ben più aspra conclusione. Manomissione « privata » o veto « pubblico »? Si ha ragione di ritenere che la modifica del finale di *La prigioniera* sia da attribuire al produttore.

I censori romani sono, invece, i responsabili della mancata proiezione di *If* ... di Landsay Anderson (1). Come si sa, l'autore si è rifiutato di tagliare alcune immagini che dispiacevano alla nostra censura, preoccupata, probabilmente, perchè il film costringe gli spettatori a porsi delle domande, a coltivare dei dubbi, a chiedersi se coloro che respingono certi aspetti del

(1) Una nota critica su *If*... è già uscita in *Bianco e Nero* n. 7/8, 1969, pag. 101.

« sistema » non abbiano, per caso, qualche ragione dalla loro. Il regista suggerisce, nelle pagine conclusive, quel che potrebbe accadere se, come si è tentati di fare, si continuerà a non riconoscere la legittimità di alcune « proposte » dei giovani ribelli, e non di essi soltanto. Non a caso l'ultimo ad accorgersi che il collegio va a fuoco è il generale, così cieco nella sua difesa della tradizione che, probabilmente, è oggetto di venerazione da parte dei censori. Questi oscuri signori sono stati evocati, più volte, anche nel corso della « settimana del film nuovo », che si affiancava alla rassegna « grande ». Alcune opere in programma sono cadute per colpa loro. Ogni film della « settimana », curata con competenza e con amore da Giulio Cesare Castello, possedeva un suo interesse: dall'estroso *Mister Freedom* di William Klein a *Silenzio e grido* e *Ah! ça ira* di Miklòs Jancsò, da *Il ritorno del drago* di Eduard Grečner a *Il rito* di Bergman, ad *Antonio Das Mortes* di Glauber Rocha (2). Il film televisivo di Ingmar Bergman prende di mira proprio il bersaglio di tanti documenti di protesta (firmati, tra gli altri, anche da « artisti » della levatura di Festa-Campanile) diffusi durante il festival: il censore, il portavóce dell'autorità che vuole imbavagliare l'individuo. Ma il giudice istruttore Abramsson, che interroga i tre attori accusati di aver recitato in uno spettacolo osceno, non appartiene alla razza dei moralisti d'ufficio. È un personaggio che cerca se stesso. Gli imputati finiscono, così, col diventare quattro. Gli attori sono spinti a scoprire la loro insincerità di fondo; il giudice la propria parte malata di umanità.

Come si vede, non sono mancate, alla rassegna di Messina-Taormina, le opere di valore, anche se rimbalzate in Sicilia da altre manifestazioni. Si è cercato di aprire, su alcune di esse, nell'ambito della « settimana del film nuovo », un discorso critico. Le discussioni, presiedute da Castello, si prolungavano per ore (meno lunga, ma assai meno utile, la « tavola rotonda » degli esperti tenutasi a Taormina, mentre i dibattiti con gli spettatori avvenivano in una sala messinese). Il pubblico, dice un comunicato, ha confermato d'essere sensibile « a un cinema che mira a spezzare consunti schemi spettacolari, a rifiutare il conformismo e l'evasività » cari agli industriali più rozzi. Secondo Giuseppe Campione, presidente della manifestazione, in futuro si dovrà insistere su questa ipotesi di lavoro accennata. Sarà necessario, alla fine, compiere una scelta non strumentale, non paternalistica. Dare buoni film a pochi e spettacoli divistici a molti non è una politica degna di consensi. Ma, come altre manifestazioni dal passato più solido, anche la rassegna di Messina-Taormina ha tentato, quest'anno, un esperimento. Si spera che si voglia ripeterlo per ottenere esiti via via migliori.

(2) Per i giudizi critici su *Ah ça ira, Il rito, Antonio Das Mortes,* cfr. *Bianco e Nero*, n. 7/8, 1969.

UNA SETTIMANA SUL « MONDO E LA PERSONALITA' DI WALT DISNEY »

di Francesco Savio

Chi non lo sapesse, Universal City è sobborgo di Burbank, che è sobborgo di Hollywood, che è sobborgo di Los Angeles, California. Dall'alto della collina di Universal City, dove appunto io alloggiavo, si può seguire il traffico nevrotico del sistema di « freeways » che — a più livelli e quote, in un groviglio d'incroci e di svincoli — assicura le comunicazioni tra i diversi nuclei di questa metropoli sconnessa e sfilacciata: Santa Monica, Beverly Hills, Culver City, ecc. Sotto di me, dall'altra parte del boulevard, si profilavano gli studi della Universal e, un po' a destra, non più grande della Cines di via Vejo, il capannone di Hanna & Barbera. Il boulevard Buena Vista, dove ha sede la Disney, era a pochi minuti di macchina dal mio albergo, nel cuore di Burbank, abbastanza vicino agli studi della Warner. La MGM a Culver City, la Fox a Los Angeles: solo la Columbia tra le « grandi », vanta Hollywood come indirizzo. Ma Hollywood è appena un grosso quartiere residenziale, tagliato in due dal Sunset Boulevard.

La Disney è quello che ognuno si aspetta: da una parte una strepitosa attrezzatura per la produzione di *cartoons*, con singoli edifici destinati alle varie fasi del procedimento; dall'altra, due o più studi di media grandezza per la produzione « regolare ». Oggi la Casa si occupa del programma televisivo del sabato (il « Walt Disney Show »), che offre anche numeri di animazione, e della realizzazione di film per ragazzi, alla media di uno-due l'anno. Ma il cuore della ditta è sempre rivolto a Disneyland, questa stupenda baracconata, visitata, ormai, da 60 milioni di americani; e, soprattutto, all'ultima iniziativa di Disney, una città-modello nel bel mezzo della Florida, sotto un'immensa cupola a tenuta termica, con alberghi, zona residenziale, palazzi per congressi, locali di spettacolo, parchi di divertimento, ecc. Con l'aiuto del Governo federale e col contributo di altri gruppi finanziari e industriali, il « Florida Project » è ora in fase di esecuzione. Verrà ultimato, così mi hanno detto, non oltre il 1972.

Nemmeno la MGM, la più « nobile » e conservatrice delle Case di Hollywood, è stata capace di conservare l'intera sua produzione. La Walt Disney sì: dal 1928, anno di fondazione, ad oggi. E' un piacere ineffabile, per un utente di cineteche, telefonare in archivio ed ottenere, nel giro di dieci minuti, la copia — come nuova — di *quel* Topolino in bianco e nero, di *quel* vecchio short a colori, smagliante nelle sue gaie trasparenze e nelle sue irripetibili tonalità.

La ragione che mi ha condotto fin laggiù, ai « luoghi santi » della fede cinematografica, è la retrospettiva disneyana, commissionatami dall'Ente

Estate Veronese nella persona di Gianfranco De Bosio. Una settimana di « tutto Disney », o meglio del « meglio di Disney », ordinata con la collaborazione della Walt Disney Productions e della Arnoldo Mondadori Editore, sotto l'egida della Mostra di Venezia.

La mia scelta, dopo un estenuante lavoro di selezione (Disney ha in catalogo oltre 700 numeri), è caduta su 79 titoli, poi suddivisi per temi: le favole; i personaggi (2 programmi); l'educazione; la natura e l'uomo; scienza e fantascienza; la musica. Negli spettacoli pomeridiani, specialmente destinati ai ragazzi, sono stati inoltre proiettati, col complemento di altri 8 shorts, quattro lungometraggi e un mediometraggio, indicativi delle tendenze disneyane in questo speciale settore: *Biancaneve, Fantasia, Bambi, La carica dei 101* e *Saludos Amigos*.

Gli spettacoli della sera, al cinematografo Rivoli di fresca inaugurazione, sono stati introdotti da brevi conversazioni dello scrittore Fabio Tombari (le favole), del sociologo Umberto Eco (i personaggi), del pedagogista Antonio Santoni Rugiu (l'educazione), degli antropologi Piero Sanavìo (la natura) e Tullio Seppilli (l'uomo), dello studioso di cibernetica Silvio Ceccato (scienza e fantascienza), del musicologo Tullio Savi (la musica). Cinque di loro, con l'intervento di un gruppo di critici cinematografici, hanno tenuto una tavola rotonda sull'opera di Disney, dinanzi a un uditorio abbastanza numeroso. Gli atti della tavola rotonda saranno prossimamente pubblicati.

Non sta a me fare un bilancio dell'iniziativa. Posso dire che il pubblico ha risposto, e che la critica ci ha seguiti. Un certo scalpore ha destato il giudizio fieramente negativo espresso da qualche oratore, in sala ed alla tavola rotonda. Ma il personaggio Disney è così indifeso e contraddittorio, che un largo margine di dissenso era scontato in partenza.

Il programma della manifestazione (Verona, 28 giugno - 3 luglio 1969):

1) le favole: **King Neptune** (1932), **Babes in the Woods** (1932), **Three Little Pigs** (1933), **Funny Little Bunnies** (1934), **Big Bad Woolf** (1934), **Grasshopper and the Ants** (1934), **Golden Touch** (1935), **Who Killed Cock Robin** (1935), **Through the Mirror** (1936), **Old Mill** (1937), **Merbabies** (1938), **Lambert the Sheepish Lion** (1951), **From Aesop to Hans Christian Andersen** (1955; contiene: **The Ugly Duckling, The City Mouse and the Country Mouse, The Brave Little Taylor, The Hare and the Tortoise**);

2) i personaggi: **Plane Crazy** (1928), **Steaboat Willie** (1928), **The Barn Dance** (1928), **The Barnyard Battle** (1929), **The Haunted House** (1929), **The Cactus Kid** (1930), **The Fire Fighters** (1930), **The Moose Hunt** (1931), **Traffic Troubles** (1931), **The Barnyard Broadcast** (1931), **The Klondike Kid** (1932), **Mickey's Gala Premiere** (1933), **Camping Out** (1934), **Mickey's Man Friday** (1935), **Mickey's Fire Brigade** (1935), **Mickey's Service Station** (1935), **Mickey's Rival** (1936), **Donald and Pluto** (1936), **Donald's Better Self** (1938), **Donald's Nephews** (1938), **Donald's Vacation** (1940), **Donald's Dog Laundry** (1940), **Fire Chief** (1940), **A Good Time for a Dime** (1941), **Lend a Paw**

(1941), **The Art of Self Defense** (1941), **Bellboy Donald** (1942), **Fall Out, Fall in** (1943), **Cured Duck** (1945), **The Eyes Have It** (1945), **Donald's Double Trouble** (1946), **Inferior Decorator** (1948), **Donald's Happy Birthday** (1949), **Winter Storage** (1949), **The Wonder Dog** (1950), **R'coon Dawg** (1951), **Cold Turkey** (1951), **Chicken in the Rough** (1951), **How to Be a Detective** (1952), **Bearly Asleep;**

3) l'educazione: **Education for Death** (1942), **Der Führer's Face** (1942), **Olympic Champ** (1942), **Reason and Emotion** (1943), **Winged Scourge** (1943), **Motormania** (1950), **No Smoking** (1951), **Teachers Are People** (1952), **How to Sleep** (1953), **How to Have an Accident at Home** (1956), **How to Have an Accident at Work** (1959), **EPCOT** (1966), **Scrooge Mc Duck and Money** (1966), **Donald's Fire and Survival Plan** (1966);

4) la natura: **Nature's Half Acre** (1951), **Island of the Sea** (1959); e l'uomo: **Siam** (1954), **Lapland** (1957);

5) scienza e fantascienza: **Mickey's Mechanical Man** (1933), **Modern Inventions** (1937), **Mars and Beyond** (1957), **Our Friend the Atom** (1957);

6) la musica: **Skeleton Dance** (1929), **Just Mickey** (1930), **Band Concert** (1935), **Musicland** (1935), **Orphans' Benefit** (1941), **Trombone Trouble** (1944), **Peter and the Woolf** (da Make Mine Music, 1946), **All the Cats Join In** (da **Make Mine Music**, 1946), **Bumble Boogie** (da **Melody Time**, 1948), **Toot, Whistle, Plunk & Boom** (1953), **Donald in Mathmagicland** (1959), **Symposium of Popular Songs** (1962).

SALISBURGO E LA TRADIZIONE

di Edoardo Guglielmi

Al Festival di Salisburgo non sono state offerte quest'anno molte novità di rilievo; il ripiegamento del festival su posizioni conformistiche si è anzi accentuato in modo fin troppo evidente, suscitando perplessità e disagio in quanti ricordano le prime esecuzioni degli anni scorsi (autori Liebermann e Blacher, Einem e Martin, fino ai *Bassaridi* di Henze). L'edizione inaugurale del *Cavaliere della rosa*, diretta da Karl Böhm, riprendeva l'allestimento Hartmann-Otto del 1960, realizzato anche negli anni 1961, 1963 e 1964. L'opera di Strauss e Hofmannsthal è stata quindi presentata nel segno di un estenuato idoleggiamento della civiltà absburgica, sottolineando alcune inflessioni già immalinconite dal senso della precarietà e del tramonto.

La realizzazione sul piano musicale ci è sembrata molto limpida e sicura: merito di Karl Böhm, un direttore sempre all'altezza di un'approfondita nozione stilistica e interpretativa, e — fra i cantanti — di una Tatiana Troyanos efficacissima nel ruolo di Octavian, che ripropone l'am-

bigua seduzione del Cherubino mozartiano. La marescialla di Christa Ludwig è invece apparsa insufficiente; l'interpretazione mancava di accento interiore e di autentico gusto « altwienerisch » (si pensi alla linea di una Reining o di una Schwarzkopf). Certamente la Ludwig conosce molto bene la parte della marescialla, ma il modo in cui vi è espressa la ricerca di un tempo perduto non trova adeguato risalto, specie nel monologo e cioè nell'ombra di un presagio dolente e nell'ultimo respiro di una danubiana gioia di vivere che sarà mitizzata da scrittori come Zweig e Werfel (d'altra parte, rileva il Magris, l'età del personaggio è il « Nachsommer »). Edith Mathis, incantevole Sofia, e Theo Adam, persuasivo Ochs, hanno ottenuto un migliore risultato, mentre Otto Wiener — come Faninal — non si è allontanato molto dall'ordinaria amministrazione. Cvetka Ahlin è stata un'Annina eccellente da ogni punto di vista, fiancheggiata da un insinuante Valzacchi (Gedhard Unger).

La regìa di Rudolf Hartmann, le scene di Teo Otto e i costumi di Erni Kniepert hanno ancora un certo fascino; vi si legge la buona tradizione di Wallerstein e di Roller. A volte, peraltro, l'azione è apparsa stucchevole, esasperata di toni e di gesti, sovraccarica, in un abuso di puntualizzazioni mimiche e di suggestioni spettacolari che ricordava la regìa di Louis Malle al Festival di Spoleto (1964).

Dopo il *Cavaliere della rosa* sono stati ripresi due allestimenti dell'anno scorso, il *Don Giovanni* con la direzione e la regìa di Karajan e il *Barbiere di Siviglia* con la direzione di Claudio Abbado e la regìa di Jean-Pierre Ponnelle, mentre la nuova edizione di *Così fan tutte* ha avuto in Seiji Ozawa un direttore alquanto approssimativo. Più confortante il *Fidelio* diretto da Karl Böhm e riportato (a Salisburgo come a Vienna, per il centenario della Staatsoper) nella giusta dimensione del primo romanticismo tedesco: anche nelle pagine ritenute « minori », cui non si sottrae una componente di realismo piccolo-borghese, da « Singspiel ». Il coro dei prigionieri è stato realizzato da un Böhm pronto a seguire fin nelle più minute sfumature l'evoluzione di un discorso musicale di rattenuta espressività, depurata bellezza. In questa pagina esemplare dell'idealismo beethoveniano, Böhm è oggi inarrivabile.

E veniamo ai concerti. Al direttore Ozawa è stato affidato un concerto in memoria di Charles Münch, con l'esecuzione del *Requiem* di Berlioz. Fra i concerti dei Wiener Philharmoniker merita un cenno particolare quello di Sawallisch, interamente dedicato a Mozart. E' nell'arabesco nervoso e seducente di alcune arie mozartiane che il soprano Reri Grist ha raggiunto un traguardo di casta significazione espressiva. Inoltre, come sempre, Sawallisch si è impegnato in una rigorosa realizzazione dei valori dinamici delle musiche eseguite, presentando una *Linzer Symphonie* di qualità eccezionale. Alle « Mozart-Matinéen », dirette da Bernhard Paumgartner e spesso opache, interessanti prove ci sono sembrate quelle del pianista

Alexander Janner, solista nel *Concerto K. 454*, e del tenore Werner Hollweg, che ha peraltro un fraseggio non molto limpido.

A parte la consueta rappresentazione di *Jedermann* di Hofmannsthal nella vasta Domplatz (la regìa di Leopold Lindtberg era ispirata alle idee di Reinhardt), il festival ha proposto quest'anno un piacevole « Zauberspiel » di Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, ove gli elementi fiabeschi e il gusto della commedia popolare viennese alla Bäuerle suscitano ancora molto interesse. La regìa era di Kurt Meisel, con musiche di scena composte da Wenzel Müller e Paul Angerer.

Per il resto il festival riposa sui grandi nomi, sulle presenze di un Karajan (che ha ora un suo festival a Pasqua) e di un Abbado, di un Böhm e di un Sawallisch, fino a Szell, Krips e Dohnányi. Ma le scelte programmatiche sono inadeguate, accomodanti, assolutamente fuori d'ogni seria politica culturale. E' possibile evitare la squallida « routine » dei concerti d'agenzia, aprire il festival a nuovi nomi ed a nuove esperienze? La grande Salisburgo di Reinhardt e di Hofmannsthal, di Walter e di Furtwängler, la città ove confluivano le forze più vive della cultura musicale europea, è ormai sperduta nella solitudine di mitiche lontananze. Il festival vive pigramente nel ricordo di tempi migliori e nell'amarezza di un declino inarrestabile. Non si può parlare, dopo le ultime edizioni, di una preminenza salisburghese. L'impegno dei professionisti dell'entusiasmo (che a Salisburgo, con diligenza, fissano il loro annuale convegno) e il lavoro — molto serio, a volte — delle case discografiche non possono ridare al festival il prestigio di un tempo. Fra l'altro il Festival di Monaco, in luglio e in agosto, ha toccato con l'*Arianna a Nasso* diretta da Sawallisch e con altri spettacoli un livello culturale veramente alto e un approfondimento critico di cui bisogna riconoscere i meriti.

Opere rappresentate al Festival di Salisburgo 1969

FIDELIO — mus.: Ludwig van Beethoven- **dir. d'orch.:** Karl Böhm - **con:** Ingrid Bjoner, Edith Mathis, Franz Crass, Donald Grobe, Klaus Hirte, James King, Tom Krause, Jean van Ree, Ingvar Wixell.

RAPPRESENTAZIONE DI ANIMA E DI CORPO — mus.: Emilio De' Cavalieri - **dir. d'orch.:** Ernst Marzendorfer - **con:** Celestina Casapietra, Gabriele Fuchs, Ingrid Mayr, Susanne Sarroca, José van Dam, Klaus Hirte, Robert Kerns, Walter Reninger, Jean van Ree.

BASTIEN UND BASTIENNE — mus.: Wolfgang Amadeus Mozart -. **dir. d'orch.:** Leopold Hager - **con:** Ileana Cotrubas, Peter van der Bilt, Thomas Lehrberger.

COSI' FAN TUTTE — mus.: Wolfgang Amadeus Mozart - **dir. d'orch.:** Seiji Ozawa - **con:** Rosalind Elias, Annaliese Rothenberger, Teresa Stratas, Walter Berry, Lajos Kozma, Tom Krause.

DON GIOVANNI — mus.: Wolfgang Amadeus Mozart - **dir. d'orch.:** Herbert

von Karajan - **con:** Mirella Freni, Olivera Miljakovic, Gundala Janowitz, Teresa Zylis-Gara, Geraint Evans, Nicolai Ghiaurov, Alfredo Kraus, Rolando Panerai.

LA SERVA PADRONA — mus.: Giovanni Battista Pergolesi - **dir. d'orch.:** Leopold Hager - **con:** Olivera Milijakovic, Jaroslav Cejka, Carlos Feller.

DER BARBIER VON SEVILLA (Il barbiere di Siviglia) — mus.: Gioacchino Rossini - **dir. d'orch.:** Claudio Abbado - **con:** Malvina Major, Luigi Alva, Fernando Corena, Victor von Halem, Hans Kraemmer, Herbert Lackner, Paolo Montarsolo, Hermann Prey, Richard Tomaselli.

DER ROSENKAVALIER (Il cavaliere della rosa) — mus.: Richard Strauss - **dir. d'orch.:** Karl Böhm - **con:** Cvetka Ahlin, Kari Lovaas, Christa Ludwig, Edith Mathis, Tatiana Troyanos, Theo Adam, Siegfried Rudolf Frese, Klaus Hirte, Ljubomir Pantscheff, Alfred Pfeifle, Anton de Ridder, Gerhard Unger, Otto Wiener.

JEDERMANN (La morte di un uomo ricco) — mus.: Hugo von Hofmannsthal - **dir. d'orch.:** Ernst Hinreiner - **con:** Christiane Horbiger, Gisela Mattishent, Edith Schultze - Westrum, Peter Arens, Ewald Balser, Kurt Heintel, Ferdinand Kaup, Max Mairich, Heinz Petters, Heinz Reincke, Ernst Schroder, Heinrich Schweiger.

DER ALPENKÖNIG UND DER (Il re delle Alpi e il misántropo) — mus.: Ferdinand Raimund - **dir d'orch.:** Paul Angerer - **con:** Hanna Burgwitz, Lona Dubois, Gabriele Jacoby, Lia Lange, Erna Michall, Susi Nicoletti, Elisabeth Orth, Dany Sigel, Kitty Speiser, Thomas Egg, Michael Janisch, Josef Meinrad, Helmut Qualtinger, Heinrich Schweiger, Edd Stavjanik.

VENEZIA 1969: UN ROGO PER RICOMINCIARE

di Mario Verdone

E' stata la Mostra del cinema rivoluzionario, quasi di ispirazione castrista, o del *Satyricon*, la XXX Mostra cinematografica di Venezia? Molti continuano a chiedersi e non potranno mettersi d'accordo fino a quando non riconosceranno che la rassegna veneziana ha bisogno di opere come *La primera carga al machete* e del *Satyricon*, della polemica e dello spettacolo, della tensione ideologica e di quella poetica, del film d'autore a basso costo e, se il caso, della superproduzione, della gioventù e della maturità, dell'istinto e della ragione, per trovare validi motivi di interesse presso *tutto* il pubblico. Una espressione artistica, infatti, se è tale, non può rivolgersi ai *gruppi*, non può esternarsi per una *élite*, anche nel senso migliore di questa parola; l'artista è *di tutti*: non come donna di strada, ma come il predicatore.

Le precedeneze vanno sempre rispettate, come il secolo del « Decameron » non sarà mai, con indicazione sommaria e insufficiente, quello del « Trecentonovelle »: e pertanto la trentesima Mostra resterà nella storia delle vacanze — o disfide — cinematografiche veneziane, come quella del *Fellini-Satyricon*, un film che contiene le asprezze e le inquietudini del nostro tempo e, secondo la strada che ha scelto, le supera; un film che contesta il cinema del passato e mostra di cercarne uno nuovo; un film che manda al rogo l'opera stessa, lasciata dietro le spalle, di Fellini, e annuncia una stagione nuova, che nei film precedenti (*Giulietta degli spiriti* per esempio) non era prospettata che visualmente, con debole e « privato » discorso, che *Satyricon* fa invece diventare universale.

Un rogo per ricominciare: questo è il significato di *Satyricon*. E si applica all'opera di Fellini come al cinema in generale, e persino alla stessa Mostra di Venezia, che penatamente si dibatte tra le spire del passato per trovare una strada nuova.

Molti credono che la strada nuova sia nel film-dibattito, o addirittura nel cinema di guerriglia, e per questo si sono viste tante pellicole — specie sudamericane — che han fatto della discussione o della guerriglia la propria bandiera: il cubano *La primera carga al machete* di Manuel Octavio Gomez, il brasiliano *Os herdeiros* di Carlos Diegues, il boliviano *Yavar Mallku* di Jorge Sanjines, i film degli italiani Ansano Giannarelli, e perfino Taviani e Pasolini, con le loro storie arcaiche, nonché (tra le pellicole informative) Livi, Breccia e Bruno, alcuni dei quali direttamente influenzati dalle ideologie latino-americane.

È prevalso — nei casi più significativi — uno spirito, appunto, ribellista, col fucile imbracciato, comprensibile nei riguardi dell'America Latina (e, con più estensione, di certe zone asiatiche e africane — cioè del Terzo Mondo) dove causalmente e realisticamente si parla oggi di guerriglia; uno spirito che non ricorda soltanto le imprese dei *cangaçeiros*, dei *guerrilleros*, dei *barbudos*, ma che purtroppo registra anche le risse e le carneficine degli stadi, la guerra « calcistica » tra Paraguay e San Salvador, la distruzione delle opere d'arte da parte dei *descamisados* di Peron allorché bruciarono tele impressioniste e picassiane dando fuoco al *club* Jockey di Buenos Aires.

È una casistica di paesi ingiustamente definiti, a volte, per croniche situazioni da sanare, sottosviluppati, che non dovrebbe però essere superficialmente confrontata con la vita italiana, come alcuni tentano di fare. Unificare il discorso, per comodità polemica, avvicinando rivolte studentesche, Barbagia e Cecoslovacchia, a Bolivia, Brasile od Angola, per non dire Vietnam, è imprecisione che può diventare inaccettabile. Le condizioni sono così diverse, il tentativo di dimostrazione così sforzato, che non possono esser viste con la stessa ottica se non per partito preso o per chiusura ideologica. Minimo comune denominatore non può essere la co-

mune lotta per la libertà, anche perché i nemici contro i quali si vuole far forza sono spesso diversi tra loro, inconiugabili. È l'autoesaltazione che fa sentire ogni tipo di problema, giusto o ingiusto che sia, a qualunque livello, con la stessa tensione, ora colorata di esotismo e ora perfino di erotismo: tutto per la libertà. (Verrebbe da dire, alla Mino Maccari: « libertà, quanti film si commettono in tuo nome! »). E d'altronde si pensi ad altre stagioni giovanili italiane, quando l'esaltazione — fascista — spingeva gli uomini di ventura verso la Spagna o l'Etiopia. Quello era l'« effetto », allora, della oratoria e della « comunicazione » mussoliniana. Non distante, anche se capovolto, appare oggi l'effetto della insistente propagandazione ideologica e dei *mass media*.

Nel convulso dibattito ideologico contemporaneo, che ci tiene impegnati, col comizio televisivo, pure a casa, anche nelle ore che il sociologo programmatore destinerebbe alla distensione e allo svago, va inquadrata, ora, la situazione della Mostra che dal 1932 appartiene a Venezia. Si sa che Venezia è decaduta, e non staremo a rianalizzarne le cause, che per comodità si fanno riassumere nella persistenza del vecchio statuto, ma non sono le sole: che se tutto dipendesse da lì ci sarebbe da felicitarsi che le leggi, in Italia, siano così taumaturgiche. Anche la legge del cinema pareva una sicura conquista ed ora son tutti a fare la voce grossa per contestarla, persino quelli che l'hanno scritta. Ogni gestione autoritaria trova sicuramente tutti all'opposizione, ma che dire delle gestioni collegiali cui ci hanno abituati i tempi che corrono? Le troike, le bighe, e via dicendo, come si verifica in molti enti, che si risolvono in dialettica interna paralizzante, in suddivisione di « posti », e di « zone d'influenza », — nemmeno si trattasse di vittorie militari — o il parlamentino di dirigenti, in altri casi, senza che nulla sia cambiato dalle precedenti gestioni, se non in peggio?

In realtà Venezia ha cominciato a decadere quando ha voluto che il cinema fosse soltanto spettacolo, e non anche comunicazione di idee. Ha avuto il suo torto, quando si è fatta sedurre soltanto dalle idee, ed ha dichiarato morto lo spettacolo. Ora è venuto il film di Fellini a portare un po' di chiarezza — e non è detto che anche lì non si possano trovare motivi di dissenso, come accadeva per i libretti di Verdi — dotato però com'è, in pari misura, di elementi concettuali e spettacolari. Nell'opera d'arte è l'autore, e non la cooperativa, a dare le indicazioni giuste per una poetica nuova. E l'esempio di *Satyricon*, l'accoglienza stessa, senza precedenti, riservatagli dagli spettatori, con la ripetizione di programma, le « calche », la proiezione sotto la pioggia in arena, di fronte a un pubblico attento e « intenzionato ad andare fino in fondo », valgono assai più di ogni discorso astratto.

Venezia, ancora, è decaduta quando ha voluto, anzitutto, restringersi con una selezione rarefatta, rappresentativa di pochi paesi, e di limitati

seppur nobili punti di vista. Venezia risorge quando riprende il respiro della più estesa rappresentatività, non solo non ignorando né U.S.A. né U.R.S.S., che appare ovvio, ma anche accogliendo piccole e inconsuete produzioni le cui nuove bandiere, sui pennoni del Palazzo del Cinema, non portano soltanto notazioni pittoresche, ma avvisano della reale internazionalità di una rassegna che non poteva arroccarsi, come talvolta è accaduto in passato, in sei o sette soli paesi. Il progresso avvertito della edizione 1969 ci sembra pertanto, in primo luogo, il riacquisto di una estensione e di un respiro mondiali, cui corrisponde anche una maggiore ventilazione di tendenze. Giusto rimane il principio di « qualità », rispetto ad ogni altra mostra-caravanserraglio; ma altrettanto giusto è che il reperimento si muova nella varietà e quindi anche quantità. Ridurre una scelta a poco più di quattordici pellicole, in una Mostra che interessa tutto il mondo e riguarda la produzione internazionale, è anzitutto uno spreco, oltre che un assurdo, come abbiamo tante volte sostenuto. Sarebbe come convogliare duecentomila *hippies* all'isola di Wight per sentire poche canzoni. Se si vuole fare il punto sul cinema dell'anno, in tutto il mondo, non si può mantenere la ricerca nei soliti centri produttivi. In questo senso, ha dato un considerevole aiuto alla concezione di « qualità nella quantità » anche la scelta dei sedici film africani presentati, in apposita sezione, nel corso della Rassegna, e che ha permesso di verificare anche ciò che si produce in Algeria, Niger, Senegal, Congo, Costa d'Avorio, come fino ad ora non era stato possibile fare: mentre nello stesso tempo si perseguiva un lavoro di grande interesse culturale, appoggiato anche dalla maggiore organizzazione culturale delle Nazioni Unite, l'Unesco, che ha dato quest'anno il massimo sviluppo allo studio della cultura araba contemporanea, di cui anche il cinema è componente.

Resta un lavoro più accurato di reperimento da compiere in Giappone (trecento film prodotti ogni anno) e magari in India (cinquecento). La Turchia produce duecentoquaranta film all'anno. Impossibile che non ve ne sia almeno uno da presentare a titolo di campione. Ed a questi paesi sono da aggiungere Argentina, Bulgaria, e così via. (L'Austria, ad esempio, ha una serie non trascurabile di film-teatro, desunti da Mozart, Schiller, Goethe, che in sede di informazione possono giustificare la loro presenza a Venezia). Per l'U.R.S.S., vanno ricordati i centri produttivi della Ukraina, dell'Armenia, della Georgia, della Mongolia (io stesso avevo segnalato, lo scorso anno, da Kiev, un film che m'era sembrato fuori del comune). Tutto un lavoro di ricerca, naturalmente, che questa volta non poteva essere compiuto a poco più di un mese dall'inizio della rassegna e cui non accenniamo che per un più inciso e puntiglioso programma futuro.

BENITO CERENO — **r.:** Serge Roullet - **s.:** dall'omonimo racconto di Herman Melville e dalle relazioni di viaggio del capitano Delano - **sc.:** Serge Roullet -

f.: Ricardo Aronovich - **int.:** Ruy Guerra (Benito Cereno), Georges Selmark (Amaso Delano), Temour Diop (Atimbo), Jacques Mercier (Rover), John Turner (Nathaniel), Philippe Nourry (Aranda) - **p.:** Films Niepce, Films 13 (Parigi), King Films (Roma), Cl. Antoine (Rio de Janeiro) - **o.:** Francia, Italia, Brasile, 1969 - **car.:** eastmancolor, 90'.

Il film che ha avuto l'onore e la responsabilità della proiezione in serata di apertura è stato Benito Cereno *di Serge Roullet. Già presentatosi a Venezia con la trascrizione di un testo letterario (*Le mur, *da Sartre) Roullet attinge questa volta alla ricca, introspettiva, e ancor meglio se ambigua, narrativa di Herman Melville, dai suggestivi risvolti psicologici. La realizzazione è austera, con una semplicità che potrebbe diventare anche qualità, ma che forse è impotenza del regista a uscire dalle « porte chiuse » della sua personalità, ed a pervenire a vero stile. L'espressività resta nelle parole condensate del racconto, non nelle immagini, a colori, ma uniformi e livide. Il movimento degli attori è trattenuto, compresso, se non da « oratorio ». Marinai e schiavi recitano come* silhouettes *di legno, figure delle « Images d'Epinal ». Il desiderio di rendere psicanaliticamente il dramma ambientato nella nave negriera, col suo capitano dominato dall'« angelo nero », diventato ribelle e criminale perché anelante alla libertà, non permette al film di arrivare ad una significazione compiuta, che rimane allusione. Un progresso rispetto a* Le mur, *ma i nodi da sciogliere, nei riguardi del regista, sono molti. L'unità stilistica è più difficilmente raggiunta, nel finale, col secco stacco tra dramma ed epilogo processuale.*

PROLOGUE (t. l. Prologo) — **r.:** Robin Spry - **s.:** Sherwood Forest e Robin Spry - **sc.:** Sherwood Forest - **f.:** Douglas Kiefer - mo.: Christopher Cordeaux - **m.:** William Brooks, The Ventures, Michael Malus - **int.:** John Robb (Jesse), Elaine Malus (Karen), Gary Rader (David), Peter Cullen (Allen), Christopher Cordeaux (Neil), Henri Gamer (padre di Karen), Victor Knight (giudice), Frank Ewadrs (custode), Robert Girolami (speaker) - **p.:** Tom Daly e Robin Spry per National Film Board of Canada - **o.:** Canada - **car.:** b.n., 87,. Partecipano agli eventi di Chicago William Burroughs, Dick Gregory, Jean Genet, Kenneth Galbraith, Allen Ginsberg.

Con linguaggio libero e moderno, mutuato dalle più fruttuose esperienze documentaristiche e televisive, che anche in Canada sono molto avanzate, Robin Spry ci presenta — cercando di lacerare la nebulosità del mondo in cui viviamo, e nell'ansia comune di trovare una via giusta — le preoccupazioni dei « giovani » e l'incapacità dei « vecchi » di comprendere. C'è una maniera di combattere il male usando la violenza, ma c'è anche quella di imporsi con la saggezza e la pace, evitando di collaborare alla distruzione comune. E' il punto di vista di due giovani, in Canada, presi ad esempio in questo film, dove compiono un sensato tirocinio umano e sociale, per addentrarsi meglio nella vicenda e nell'impegno di una vita responsabile. Si intravede, alla fine, che pur tra gli errori, il mondo di domani non potrà diventare che migliore.

Cinema di guerriglia? Perché no? Ma attuato con una sensibilità che mostra subito, se ce ne fosse bisogno — e ce n'è bisogno — differenze ambientali e umane che abituano intanto a distinguere sui modi per raggiungere libertà e pace: in Canada, è ovvio, in modo diverso che dalla Bolivia o dal Viet Nam.

DNEVNYE ZVEZDY (t.l. Stelle di giorno) — r.: Igor Talankin - **s.:** basato sul libro omonimo di Olga Bergholtz - **f.:** M. Pilichin - **int.:** Alla Demindova (Olga Bergholtz), Aleksej Popov (suo padre) - **o.:** U.R.S.S. - **car.:** colore, 70 mm, 105'.

Faci e parabole, fiori e campane, simboli ed esempi illuminati, industruttibilità dell'uomo e fede nell'uomo, buoni sentimenti e amor di patria: potrebbe essere un film edificante, dominato dalla figura di una poetessa che da una stazione radiofonica confortò il morale dei combattenti in una fase delicata di guerra; un film realizzato, mettiamo, in paese cattolico e « tutto » patriottico, prima della contestazione. Invece è un film sovietico 1967, arrivato al pubblico internazionale nel 1969, sull'epopea di Leningrado. Il senso di affermazione della vita è il significato che dobbiamo cercare nel film, basato sul poema omonimo di Olga Bergholtz e che rievoca l'assedio dell'eroica città: visto nel contesto della storia russa, di passato, presente e avvenire, con viva tensione poetica, e linguaggio mutuato dai migliori registi europei, tra i quali è da riconoscere anche l'influenza di Fellini.

SOTTO IL SEGNO DELLO SCORPIONE — r.: Paolo e Vittorio Taviani - **s. e sc.:** Paolo e Vittorio Taviani - **f.:** Giuseppe Pinori - **m.:** Vittorio Gelmetti - **scenog.:** Giovanni Sbarra - **cost.:** Lina Nerli Taviani - **mo.:** Roberto Perpignani - **int.:** Gian Maria Volonté (Renno), Lucia Bosé, Giulio Brogi, Samy Pavel - **p.:** Giuliani G. De Negri per Ager Film - **o.:** Italia - **car.:** eastmancolor, 90'.

Anche se Pasolini non è un « cineasta nato », come sostiene Fellini, bensì un letterato, tuttavia la sua influenza continua ad esercitarsi in diverse forme tra alcuni dei nostri giovani cineasti, e particolarmente nei Taviani: se ne sente certo la presenza in questo « mito » (dove una colonia si trasferisce da un'isola in un'altra, ma senza aver nulla a che vedere con un altro mito, « La nuova colonia » di Pirandello): mito arcaico, che sembra, almeno visualmente, prendere invece le mosse proprio dal precedente Edipo Re.

L'eco delle angosce del mondo contemporaneo si fa intendere direttamente da questa storia di superstiti di un'isola vulcanica sprofondata nel mare. Questi trenta uomini, giovani e prestanti, potrebbero essere gli scampati da uno dei tanti terremoti, rivoluzioni, guerre, catastrofi, calamità, che hanno reso drammatica la nostra epoca. E potrebbero essere anche i giovani contestatori di oggi, risoluti — a qualsiasi prezzo, con qualunque mezzo — a prevalere sugli anziani meno coraggiosi, troppo prudenti, meno previdenti di loro, anche se non altrettanto spregiudicati e sovvertitori: tutto a fin di bene.

Introdottisi in un'altra comunità i giovani comunicano le loro idee, l'ansia di giungere al continente, dove sperano di trovare un mondo migliore; ma gli abitanti dell'isola dove si sono rifugiati non sembrano dapprima intenzionati a seguirli, poi in parte si ricredono, talché il loro Capo, Renno, decide di imprigionare i nuovi venuti; i quali poi, autorizzati a ripartirsene, rapiscono le donne di coloro che li hanno ospitati.

Un'altra calamità si è abbattuta nell'isola, e non mancano le vittime del nuovo urto, per difesa o per delitto: fino a che i superstiti delle due comunità si uniscono definitivamente per ricostruire in comune; e « debbono » allearsi se vogliono sopravvivere.

E' un film che ha un carattere, uno stile, cui contribuiscono significati-

vamente anche i creatori delle musiche e dei costumi, e che, come il Satyricon, *imposta una discussione utile e intravede un futuro di conciliazione e di intesa, dopo le sciagure provocate e subìte, le esperienze truci della guerra ideologica, delle fosse, dell'atto banditesco (il ratto). I Taviani vogliono narrare una storia collettiva e si felicitano di avere scelto i « totali » che danno il senso della collettività. Ma è proprio il finale coi « totali » che non spreme bene il succo della storia, che non concentra il discorso e lo disperde in un cantiere anonimo che non « parla » allo spettatore. Non vogliamo dire che la parola* deve *essere individuale; ma, sì, che è l'individuo — scrittore, artista, predicatore, profeta — e non il « mucchio », ad esprimere meglio le aspirazioni di una comunità senza tempo, della quale si sa soltanto che vive, o è vissuta, o vivrà, « sotto il segno dello Scorpione », cioè in epoca di rivoluzioni e di violenze. Il finale non è debole soltanto perché non sa fare diventare voce l'atteggiamento del coro: ma anche perché ricorre a espedienti quale il rapimento o la fondazione della città, che non sembrano soluzioni, non diciamo nuove, ma convincenti. Resta, nel resto del film, un'ansia di dire e non di vaniloquire: la necessità del film è quindi dimostrata, anche se non del tutto la sua validità artistica.*

DEL AMOR Y OTRAS SOLEDADES (Dell'amore e altre malinconie) — r.: Basilio Martin Patino - **s.** e **sc.:** Basilio Martin Patino e Juan Miguel Lamet - **f.:** Luis Cuadrado - **m.:** Carmelo A. Bernaola - **scenog.:** Pablo Cago - **mo.:** Josè Luis Matesanz - **int.:** Lucia Bosè, Carlos Estrada, Maria Massip, Rafael Bardem, Matilde Muñoz Sampedro, Maria Aurelia Capmany, Alfredo Mañas, Joaquin Jorda, Paloma Cela, Moises Menendez - **p.:** Eco Films S.A., Cesareo Gonzales S.A.P.C. - **o.:** Spagna - **car.:** eastmancolor, 101'.

Non desta meraviglia che in Spagna certe concezioni progressiste arrivano, nel cinema, con notevole ritardo, certamente anche per l'assiduo e rigoroso controllo esercitato dal « potere ». Negli altri paesi si mette l'accento, poniamo, sui « quattrocento colpi » della gioventù? In Spagna si rimane ancora sensibili a Marcellino pane e vino. *Qua si affrontano i tabù del sesso? E laggiù si cocomincia a riflettere, se mai, sulle incrinature del matrimonio. Sono di questi ultimi anni* Stress al limite *di Carlos Saura,* Historia de una chica sola *di Jorge Grau, ed ora* Del amor y otras soldades *di Basilio Martin Patino. L'influsso delle cinematografie europee più audaci si trasferisce in una inquietudine che ancora non è né autentica, né spontanea. Chiede appoggio alla psicanalisi, ed anche questa, per un film spagnolo, può essere una novità; resta impacciata nel dialogo, si esprime nella incomunicabilità più elementare tra marito e moglie: nello stesso letto, ognuno dorme voltato dalla sua parte, estraneo. Sono drammi scontati per il nostro pubblico: ma in Spagna, dove il cinema d'idee riesce a malapena a filtrare, potrà aver quasi parvenza di film di « rottura ».*

CEST A SLAVA (Onore e gloria) — r.: Hynek Bocan - **s.:** basato sul romanzo di Karel Michal - **sc.:** Karel Michal e Hynek Bocan - **f.:** Jiri Samal - **scg.:** Oldric Okac e Jiri Kotlar - **m.:** Zdenek Liska - **int.:** Rudolf Hrusinsky (cavaliere Rynda), Karel Hoger (Donavalsky), Blanka Bohdanova (Caterina), Josef Kemr (capitano), Iva Janzurova (Dorotea), Zdenek Kryzanek (bali), Adolf Minsky (vecchio Manas) - **p.:** Sebor-Bor Filmstudio Barrandov - **o.:** Cecoslovacchia - **car.:** b.n., 90'.

C'è un aspetto donchisciottesco del popolo cèco, che a noi non è certamente molto chiaro e che stentiamo a riconoscere o a capire nei personaggi che prima Karel Michal in un romanzo e poi Hynek Bocan nel film hanno tratteggiato per Onore e gloria. *Qui, all'epoca della Guerra dei Trent'anni, il cavaliere Rynda, invano tentato da un emigrante cèco al servizio del Re di Francia a cospirare contro l'Imperatore Francesco, si decide a prendere le armi per la giustizia, in nome dell'onore e della gloria, soltanto quando la Guerra dei Trent'anni è finita... Nel film potrebbero essere più o meno ravvisabili i riferimenti anche alle situazioni, alle oppressioni, alle libertà da difendere, del mondo d'oggi. Non conta il rispetto degli eventi storici, ma lo studio attento dei caratteri, che conduce anche alla comprensione della formazione del carattere cèco, e una tutt'altro che esplicita allusione al presente: il tutto in uno stile fermo di ballata donchisciottesca che ha anche ironie alla « Soldato Schweik »; confermando alcune costanti dello spirito cèco.*

SHONEN (Il ragazzo) — **r.:** Nagisa Oshima - **s.** e **sc.:** Tsutomu Tamura - **f.:** Yasushiro Yoshioka e Seizo Sengen - **scg.:** Jusho Toda - **m.:** Hikaru Hayashi - **int.:** Fumio Watanabe (il padre), Akiko Koyama (la madre), Tetsuo Abe (il ragazzo), Tsuyoshi Kinoshita (il fratellino) - **p.:** Sozosha Prod., Nippon Art Theatre Guild - **o.:** Giappone - **car.:** fujiicolor, scope, 90'.

Un film di « mestiere » e di « consumo », anche se sembra trovare spunto in un problema morale. Parte dall'idea di una fantasia industriosa quasi di tipo « napoletano »: una famiglia nipponica — una « santa famiglia » all'incontrario, perseguitata dall'indigenza — si guadagna da vivere procurandosi incidenti stradali e intascando premi. Un bambino, cioè, che è costretto a fare da vittima, è sottoposto ad un disgustoso e intollerabile supplizio di cadute, iniezioni, lividi, e perfino a portare occhiali con lenti sbagliate. Uno strazio infinito che, per un film che vuol essere in primo luogo di trattenimento, sia pure strappalacrime, e che non mira a un risultato d'arte, giacché non manca di maldestrezze, non si offre certo come il più incoraggiante degli spettacoli.

SIROCCO D'HIVER (Scirocco d'inverno) — **r.:** Miklos Jancso - **s.:** Gyula Hernadi - **sc.:** Miklos Jancso, Jacques Rouffio, Francisco Girod - **f.:** Janos Kende - **scg.:** Tamas Banovich - **cost.:** Zsuzsa Vicze - **mo.:** Zoltan Farkas - **m.:** Thamer Vujicsics - **int.:** Jacques Charrier (Marko), Marina Vlady (Maria), Eva Swann (Ilona), Jozsef Madaras (Markovics), Istvan Bujtor (Tano), Gyorgy Banffy (Ante), Philippe March (Kovacs) - **p.:** Les Films Marquise (Paris), Studio I Mafilm (Budapest) - **o.:** Ungheria - **car.:** eastmancolor, scope, 80'.

Ci sembra di trovare, in Scirocco d'inverno, *uno Jancso meno autentico, ma anzi sofisticato, internazionalizzato, e quindi non del tutto convincente; né aiutato dalla personalità degli attori — per quanto ben diretti — imposti dalla formula di coproduzione: Jacques Charrier, pur volenteroso, nella parte dell'anarchico Marko, e Marina Vlady. Più credibili gli altri, nei ruoli dei terroristi croati che, attorno al 1930, si preparavano ad eliminare Re Alessandro di Serbia, aiutati da elementi ungheresi. Come in* Armata a cavallo, *è qui il contrasto fra potere e libertà, il massacro insensato della guerra e del terrorismo che diventa banditismo, ridotto a giuoco di scacchi — « mangiare », « essere mangiati » — con la ineluttabile faida delle cose, meccanica o impli-*

cita, che corrisponde anche all'idea cristiana e romana: « qui gladio ferit gladio perit ».

Il film è realizzato con freddezza formale, dove diventa espediente pleonastico la battuta sconcia del soldato o l'inevitabile e, qui, inutile « nudo ». All'impeto e alla franchezza di Armata a cavallo *si avvicenda una lentezza studiata e abusata; e sembra subentrare allo stile di Jancso, nell'area del cinema francese, quasi un film alla Robert Hossein.*

ZASEDA (La trappola) — r.:, s. e **sc.:** Zivojin Pavlovic - **f.:** Milorad Jaksic-Fando - **scg.:** Ivkov Dragoljub - **int.:** Milena Dravic, Ivica Vidovic, Slobodan Aligurdic, Severin Bijelic, Pavle Vujisic - **p.:** Frz, Beograd - **o.:** Jugoslavia - **car.:** b.n., 90'.

Di un antistalinismo rozzo ma coraggioso, La trappola *presenta la vicenda di un giovane gappista slavo che si batte contro gli ustascia e muore ucciso dai suoi stessi compagni di fede, come l'anarchico Marko di* Scirocco d'inverno: *e proprio in nome di quella violenza per cui ha parteggiato. Il suo capo vuole gloriarsi di una vittoria che non ha meritato, perché l'avversario che è stato eliminato fu colpito a morte da un compagno di lotta, anch'esso caduto. Il giovane intende, ingenuamente, ristabilire la verità, ma è eliminato anche lui.*

Il film è da segnalare, più che per la fattura, per i fermenti polemici che mette in evidenza, insieme anche ad altri film jugoslavi del momento postisi in evidenza in altri festival: ad esempio Lavori precoci, A passi disuguali, Quando sarò morto e livido.

Le scene sexy *sono tentativo di scarso significato, anche se non infrequente nella produzione jugoslavia, di mostrare* à la page *registi di Zagabria e Belgrado.*

CHILDREN'S GAMES (Giuochi infantili) — r. e **s.:** Walter Welebit - **sc.:** Walter Welebit, Susan Hall, Peter Beach - **f.:** Bruce Sparks - **scg.:** Philip Rosemberg - **mo.:** Yerry Siegel - **m.:** Milan - **int.:** Michael Baseleon (Peter), Margaret Warncke (Jo), Michael Del Medico (l'uomo), Verna Bloom (la ragazza), Scott Yacoby (il figlio), Elsie Donald, Monica Lovett, Pierre Verano, Steven Marshall, Marcia Robbins - **p.:** Welebit Prod. - **o.:** U.S.A. - **car.:** b.n., 90'.

Un acre panegirico — col ricorso ad espedienti teatrali e persino ad uno psicodramma — dell'uomo di oggi, che fallisce nella società, nella politica, nella famiglia, e che chiamato a combattere per la patria, in un sistema che non condivide, ci rimette la pelle, ma è esaltato dalla società come eroe. Commedia lucida, cinica, irridente — anche se la scatoletta dove vengono raccolte le polveri dell'eroe diventa una estrema irrisione —; lezione di montaggio; ma meno convincente nel cast, *dove il protagonista Michael Baseleon, è dozzinale, anzitutto, come « tipo », incolore, inutilizzabile per questo film che ha ambizioni di indagine psicologica.*

TILTOTT TERÜLET (Zona vietata) — r.: Pal Gabor - **s.** e **sc.:** Endre Veszi - **f.:** Janos Zsombolyai - **int.:** Gyorgy Banffy (Benedek Kis), Gyongyi Büros (sua moglie), Zoltan Vadasz (Adam Hoffer), Ferenc Nemethy (l'ingegnere capo), Istvan Avar (il procuratore), Istvan Novak (Lajos Ormeny) - **p.:** Mafilm Studio 4, Budapest - **o.:** Ungheria - **car.:** b.n., agascope, 90'.

La ricerca delle responsabilità nell'incendio di una officina: un'« opera prima » avvincente come un « giallo », problematica, indagante sul rapporto dirigente-operaio, con osservazioni tutt'altro che ovvie e conformiste. Film che si sente meditato, serio, autentico, umano; anche se sa troppo di periferia incolore, e giunge allo spettatore scarno e un po' plumbeo, quasi avvolto da smog.

CARDILLAC — r.: Edgar Reitz - **s.:** basato sul racconto di E.T.A. Hoffmann - **sc.:** Maximiliane Mainka, Jessy von Sternberg - **int.:** Hans Christian Blech (Cardillac), Catana Cavetano (Madelon), Rolf Becker (Olivier), Liane Hielscher, Günter Sachs - **p.:** E. Reitz Filmproduktion, Monaco - **o.:** Rep. Federale Tedesca.

Il fascino di questo film, che si inquadra nell'attuale sforzo di rinnovamento del giovane cinema tedesco, rimane nell'idea del racconto di E.T.A. Hoffmann, che pensò a un gioielliere che uccideva i suoi clienti per riacquistare le opere d'arte che aveva creato. Una solida attrazione è nella recitazione dell'attore brechtiano Hans Christian Blech, che è Cardillac.

Le intrusioni che Reitz porta nel film (un non chiaro problema del significato dell'arte, le distorsioni di carattere erotico col padre voyeur *della figlia, l'equinologo che vuole risolvere problemi razziali con i cavalli da tiro che intende far diventare da corsa) e il falso collettivismo della creazione cinematografica tentato con il poco convincente colloquio introduttivo con gli attori da un regista i cui atteggiamenti esibizionistici e contestatori sono risultati, tutto sommato, abbastanza ridicoli, in quanto si è assentato dalla Mostra contestandola come autore, ma non come produttore; rendono* Cardillac, *che aveva molti elementi per presentarsi in modo avvincente, opera alquanto disunita e e deludente, specie nelle parti finali, come peraltro accadde anche in* Mahlzeiten.

LA PRIMERA CARGA AL MACHETE (La prima carica al machete) — r., s. e **sc.:** Manuel Octavio Gomez - **f.:** Jorge Herrera - **mo.:** Nelson Rodriguez - **m.:** Leo Brower, Pablo Milanes - int.: Adolfo Llaurado, José A. Rodriguez, Idalia Andreus, Eslinda Nunez - **p.:** I.C.A.I.C. - **o.:** Cuba - **car.:** b.n., 84'.

E' un film sugli avvenimenti del 1868, a Cuba, nella prima fase della guerra d'indipendenza contro gli spagnoli, narrato con mobilità della macchina da presa e colloquio coi personaggi, con metodo quasi da film-inchiesta, certo curioso, ma non interamente accettabile in un film in costume: forse anche arbitrario, seppure efficace. Soltanto quando contempla gli spagnoli nel loro ambiente, come clienti danarosi in posa, la fotografia ha toni caldi. E' invece solarizzata, schiacciata, allorché è in campo il cantastorie, ed assume toni da dagherrotipo nel vivo della storia.

Come dire: mentre gli spagnoli sono all'età della fotografia, i cubani sono ancora al dagherrotipo; e mentre gli spagnoli combattono col cannone, i cubani non possono che contare sul machete.

Vi sono sequenze girate con tecnica eccellente: ad esempio quella in cui vengono messe a fuoco, all'inizio, le ragioni rivoluzionarie, e quella della carica. L'epica è raggiunta senza retorica, e il dialogo non arreca alcun impaccio alla narrazione. E' quel che si può fare di meglio nel quadro di un film anticolonialista, di forze animate da uno spirito giovane.

PORCILE — **r., s.** e **sc.:** Pier Paolo Pasolini - **f.:** Tonino Delli Colli, Armando Nannuzzi - **cost.:** Danilo Donati - **mo.:** Nino Baragli - **m.:** C.A.M. Ghiglia - **int.:** Pierre Clementi, Jean Pierre Leaud, Alberto Lionello, Ugo Tognazzi, Anne Wiazemsky, Margarita Lozano, Marco Ferreri, Franco Citti, Ninetto Davoli - **p.:** Gian Vittorio Baldi per la Idi Cinematografica, I Film dell'Orso, Indief (Roma), C.A.P.A.C. (Parigi) - **o.:** Italia-Francia - **car.:** eastmancolor, 90'.

Il primo episodio di Porcile *vuol muovere a pietà per un uomo allo stato ferino — e migliore identificazione non si poteva avere che in Pierre Clementi — il quale dopo aver divorato il proprio genitore, e aver mangiato farfalle e serpenti, è dato in pasto ai cani.*

Nel secondo episodio è la pietà per un giovane la cui spiritualità permette, anzi giustifica, ch'egli possa trovare consolazione coi porci alle storture del mondo.

Avete pietà per questi due esseri?, ha l'aria di chiederci Pasolini. E perché allora non avete pietà per me? L'intrusione autobiografica in Pasolini è ormai abituale, volontaria, quasi manieristica: ma qui fa allentare il nostro grado di comprensione, o di sopportazione. Come può pensare un artista così sensibile ai problemi degli altri che le sue personali infelicità ci interessino altrettanto, dopo Teorema, *e soprattutto si identifichino con quelle dell'umano genere? Per quanto non privo di coerenza l'autore, nei suoi film, abusa di se stesso quanto di noi spettatori. Se ha dolori o storture da compiangere, non è sempre giusto che chiami a parteciparne l'intera umanità. Le anomalie non possono diventare modelli sociali. Per sovrappiù la espressione scelta è ancor più letteraria che in precedenza — con l'abuso di troppi aggettivi. Quel che* Porcile *ha da dire può essere detto benissimo, e forse meglio, in un testo scritto. L'interesse visivo del film è più vivo nell'episodio arcaico, dove è la suggestione di un paesaggio e di un costume che sono essi stessi testo.*

Il grido tragico che viene da Porcile *è prima che urlo della creazione artistica, un grido di dolore concepito nella sofferenza autobiografica. Sono come quello che va con i porci; sono come quello che ha mangiato suo padre. E perché anch'io non devo destare pietà? Sono come idee fisse, nate certamente da ferite troppo forti, ed espresse in stato di tensione estrema. L'esaltazione era in* Teorema *autobiografica e insieme creativa, di valore estetico. In* Porcile *si sforza di diventare politica; ma resta, almeno nell'episodio moderno, soltanto autobiografica.*

Definito spesso «decadente», quasi dannunziano, il Pasolini di Porcile *ha legami maggiori che in altri film con un decadentismo che non vuole essere assunto per un giudizio negativo — e tanto meno vuole avere valore di perversione — ma storico. Per i decadenti, ha detto Walter Binni, «si potrebbe tracciare una geografia psicologica, complicatissima e raffinata»: «relazioni sessuali» abnormi, «ambienti raffinati e morbidi», «storia nei suoi momenti barbarici o estenuati: Bisanzio o le orde». «Vivono in uno speciale stato di misticismo... Fondamentale è lo scambio che i decadenti operano tra arte e vita, facendo dell'arte una morale, un metodo di salvazione, e della morale un'arte, un'armonia estetica ed eticamente spregiudicata»* (1).

---

(1) Walter Binni, **La poetica del decadentismo,** Sansoni, Firenze, 1968 (1ª ed. 1936), pp. 39-40.

TWO GENTLEMEN SHARING (Due signori in coabitazione) — r.: Ted Kotcheff - **s.:** David Stuart Leslie - **sc.:** Evan Jones - **f.:** Billy Williams - **m.:** Stanley Myers - **int.:** Robin Phillips (Roddy Pater), Judy Geeson (Jane), Esther Anderson (Caroline), Hal Frederick (Andrew McKenzie) - **p.:** J. Barry Kulick Prod. London - **o.:** Gran Bretagna - **car.:** eastmancolor, 102'.

Quando questo film sulla « negritudine » procede sulla via della commedia il risultato è brillante. Sono due giovani ex studenti — uno bianco e uno nero, giamaicano — che mostrano di voler coabitare, ma praticamente non ci riescono: i solchi che dall'una parte o dall'altra si cerca di abolire restano più profondi che mai. Quando il film si impegna in un discorso più profondo, svela l'inattitudine dell'autore a portarlo avanti, non conclude, e si dilunga anche in un finale che non ha più la leggerezza che la prima parte aveva fatto sperare.

Sul problema negro il film non presenta soluzioni: ma Kotcheff non voleva, o non poteva, trovarle.

FADERN (Padre) — r.: Alf Sjöberg - **s. e sc.:** Alf Sjöberg, dal dramma omonimo di August Strindberg - **f.:** Lars Björne - **scg.:** Bibi Lindstrom - **cost.:** Sven Erik Skawonius - **m.:** Torbjorn Lundquist - **int.:** Georg Rydeberg (il capitano), Gunnel Lindblom (Laura), Lena Nyman (Bertha), Jan-Olof Strandberg (dottor Östermark), Tord Stal, Sif Ruud, Aino Taube - **p.:** Svenska Filminstitutet, Sveriges Radio, Stoccolma - **o.:** Svezia - **car.:** cartmancolor, 98'.

E' una stupenda lettura del dramma « Padre » di August Strindberg, realizzata con la collaborazione di un reputato fotografo, Lars Björne.

Strindberg è alla base, con Ibsen, della drammaturgia scandinava. Bergman ne prende le mosse, e rimane tutto se stesso. Sjöberg — che è del Bergman maestro — lo rispetta, e ne è il migliore lettore: si ricordi Signorina Giulia.

Strindberg ha una concezione della famiglia e della donna negativo — come poi anche Bergman — e la sua opera, al pari della sua vita, rispecchiano questa concezione. Padre *non serve soltanto per la comprensione dell'opera di Strindberg, ma della vicenda familiare e umana dello stesso tormentato scrittore, che ebbe idee fisse, subì dolori troppo forti, anche a causa dei suoi parenti, e li espresse in uno stato di esaltazione. L'analisi del* Padre, *che è poi basato in gran parte sulle proprie esperienze, ricostruisce un processo che interessa anche la psicanalisi.*

SIERRA MAESTRA — r.: Ansano Giannarelli - **s. e sc.:** Fernando Birri, Vittorina Bortoli, Ansano Giannarelli - **f.:** Marcello Gatti - **m.:** Vittorio Gelmetti - **int.:** Antonio Salines (Franco), Fabian Cevallor (il fotografo), Fernando Birri (il guerrillero Manolo), Carla Gravina, Giacomo Piperno, Giorgio Piazza, Franco Graziosi, Barbara Pilavin - **p.:** Reiac Film - **o.:** Italia.

I sudamericani hanno grossi debiti col cinema italiano e ce lo dimostra tutta la evoluzione recente del cinema argentino e brasiliano, cui si potrebbe aggiungere anche quello cubano, con i Gutierrez Alea e Julio Garcia Espinosa (co-sceneggiatore di Primera carga al machete*) che compirono a Roma i propri studi, al pari di Fernando Birri, co-sceneggiatore e attore di* Sierra Maestra. *E' giusto ora registrare anche da parte nostra qualche debito: e lo si può rilevare nel castrismo ideologico e cinematografico, che taluni dei film italiani di quest'anno, come più sopra segnalavamo, mostrano di possedere.*

Ansano Giannarelli si ispira, per il suo film, almeno inizialmente, alla avventura di Régis Debry. Un intellettuale italiano andato in Sudamerica a raggiungere i guerrilleros, *per meglio comprenderli, viene catturato e imprigionato. Gli viene promessa la libertà a patto che dichiari il fallimento della rivoluzione. In cella, viene raggiunto da un fotografo e da un* guerrillero. *Nasce un istruttivo, tutt'altro che generico, dibattito sulla rivoluzione e sui modi di condurla. Il* guerrillero, *che sostiene animosamente ed ispiratamente la giustezza del terrorismo di liberazione, viene fucilato.*

La materia è trattata, con felice contaminato, *ora nel quadro di un film costruito, con soggetto e attori, ora quale* reportage *di guerriglia, anche con veri combattenti, che vengono presentati con mascherino sugli occhi, per evitare riconoscimenti e rappresaglie. La « camera » passa indifferentemente dal Venezuela, ad altre zone « calde », alla Sardegna.*

Ci sembra che il film sia concepito in una spinta costante di passione, tutta sincera, sulla base di quel che molti « contestatori » soffrono, non di tipo pasoliniano — coi suoi problemi autobiografici, erotici — ma politico. La si legge massimamente nel volto dell'attore Fernando Birri sempre tirato, spasimato, « supermarionetta ideologica », secondo una sua felice definizione.

Talvolta il desiderio di semplicità si traduce in involontaria retorica, che peraltro nasce da una qual certa eccitazione psicologica collettiva, che vieta di restare in una autentica sobrietà e misura. Siamo però lontani dalla superficialità snobistica ed esibizionistica di altri film del genere, anch'essi presentati a Venezia, in altre sezioni.

Giannarelli trova una affinità di situazioni in Sardegna come in America Latina, dove i « baschi blu » avrebbero il ruolo di gorillas. *Glielo contestiamo perché bisognerebbe che Che e Torres fossero stati dei grassatori, criminali comuni, come Giuliano, Campana e Mesina. Il che è ben diverso!*

I personaggi di Sierra Maestra *approvano il terrorismo e la violenza in nome di ideali di libertà e di giustizia. Anche in questo non siamo d'accordo: non esiste un terrorismo di oppressione, ingiusto, e uno di liberazione, giusto. Perché allora non fare anche una citazione dei neo-nazisti e del « martellatore » Klotz?*

LA FIANCÉE DU PIRATE (La fidanzata del pirata) — r.: Nelly Kaplan - **s., sc. e dial.:** Nelly Kaplan e Claude Makovski - **f.:** Jean Badal - **m.:** Georges Moustaki - **int.:** Bernadette Lafont (Marie), Georges Geret (Tonton Duvalier), Michel Constantin (André), Julien Guiomar (il Duca), Jean Paredes (M. Paul), Francs Lax (Emile), Claire Maurier (Irene), Henry Czarniak (Julien), Jacques Marin (Félix Lechat) - **p.:** Cythere Films, Paris - **o.:** Francia - **car.:** eastmancolor, panoramic, 105'.

E' la storia di una putaine *di campagna e delle sue grasse avventure. Un film che, nella Mostra, ha trovato molti sostenitori per l'aggressione compiuta alle ipocrisie della vita di provincia; ma rozzo, di comicità volgare, da cinema di periferia, falsamente maupassantiano: peraltro applaudito in un Palazzo del Cinema forse anche intontito dal cinema di chiacchiere, e disposto a tutto, anche alla pornografia. Che non va confusa, ha ben detto — e non certo in questa occasione — un filosofo, Michele Sciacca, con l'erotismo: « Il "Don*

Giovanni" di Mozart non è pornografico, non è orgiastico, anche se è esempio di erotismo. Lo interessa il puro fatto sessuale ma è innocente, non è immorale». Il pornografico e l'orgiastico è l'opposto dell'erotico. E' una costruzione cerebrale, maliziosa, che cerca stimoli sempre più forti. E La fidanzata del pirata *è soltanto un film pornografico.* Gags *che potrebbero apparire turpi, intermezzi lesbici,* cochonneries *da Place Pigalle. Compete alla cronaca far rilevare che la regìa è di una donna: Nelly Kaplan, prima compagna di uno « spirituale » critico cattolico, poi del* maître du cinéma *Abel Gance.*

PAULINA S'EN VA (Paolina se ne va) — **r., s.** e **sc.**: André Techiné - **f.**: Jean Gonnet - **mo.**: Roland Prandini - **int.**: Bulle Ogier, Michelle Moretti, Yves Beneyton, André Yulien, Marie-France Pisier, Laura Betti, Denis Berry, Martine Redon, Christian Chevreuse - **p.**: Dovidis-Tele-Hachette - **o.**: Francia - **car.**: colore, 86'.

Partigiana, pazza, o meretrice? Esperienze reali o realtà immaginaria? Paulina se ne va, ma non si comprende dove. Che ha voluto dire il giovane regista esordiente che ha realizzato questo film? Si rinuncia a capire, ma senza alcun rimpianto. Tra le memorie del surrealismo e le audacie alla Godard, Techiné non riesce, non solo a raccontare la sua storia fumosa, ma a indicare una personalità — la sua, né un senso — del film. Un'« opera prima » che non doveva essere presentata. « Sottile intelligenza », « fascino dell'ambiguità », dice il catalogo della Mostra. Dove l'han visto gli ottimisti selezionatori?

SWEET HUNTERS (Dolci cacciatori) — **r.** e **s.**: Ruy Guerra - **sc.**: Philippe Dumarcay, Gerard Zingg, Ruy Guerra - **d.**: Philippe Dumarcay - **f.**: Ricardo Aronovich - **scg.**: Bernard Evein - **mo.**: Kenout Peltier - **m.**: da opere di Carl Orff, Penereki Baird, Taddeus Baird - **int.**: Sterling Hayden (Allan), Maureen McNalley (Clea), Susan Strasberg (Lis), Andrew Hayden (Bob), Stuart Whitman (il prigioniero) - **p.**: General Prod., Panama - **o.**: Panama - **car.**: eastmancolor, 100'.

Apparso nel ruolo di Benito Cereno, nel film francese di Serge Roullet, Ruy Guerra, uno dei protagonisti del « cine novo » brasiliano, nato a Mozambico, ex allievo dell'IDHEC, ha scritto e diretto Dolci cacciatori *presentandolo sotto la bandiera panamense. Gli attori — tra i quali eccellente Sterling Hayden — sono statunitensi.*

Un professore di ornitologia è a caccia incruenta in un'isola disabitata, « passo » stagionale di uccelli. La rete resta vuota. La moglie, invece, ha tempo e luogo per una breve avventura con un evaso, che poi morrà. La vicenda si conclude col ritorno dell'ornitologo e dei suoi alla vita di ogni giorno.

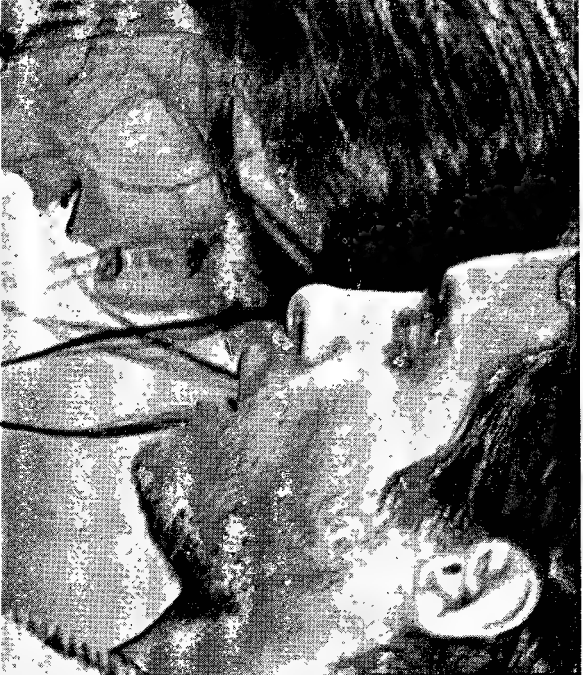
E' un film che non manca di fascino visivo: quel che non esce fuori dalla bontà del soggetto, dal sentimento dei protagonisti, è compensato dal respiro della natura, dalla costruzione « musicale » dello spazio-tempo del dramma. Sono le musiche, scelte, specie di Carl Orff, che portano significato a un film nobilmente velleitario che resta oscuro, incompiutamente espresso.

YAWAR MALLKU — **r.**: Jorge Sanjines - **s.** e **sc.**: Oscar Soria e Jorge Sanjines - **d.**: Oscar Soria - **f.**: Antonio Eguino - **mo.**: Jorge Sanjines - **m.**: Alberto Villalpando, Alfredo Dominguez, Gregorio Yana, Ignacio Quispe - **int.**: Marcelino, Yanahuaya, Vicente Salinas, Benedicta Huanaca, Mario Arrieta, Felipe

MOSTRA DI VENEZIA: *La primera carga al machete* di Manuel Octavio Gomez.

(*sotto*) *Sjuget dlja nebolsciovo rasskaza* di Sergej I. Yutkevic.

(*sotto*) *Porcile* di Pier Paolo Pasolini.

MOSTRA DI VENEZIA: (*a sin.*) *Dogadaj* di Vatroslav Mimica; (*a destra*) *Fellini - Satyricon* di Federico Fellini.

(*a sin.*) *Sotto il segno dello scorpione* di Paolo e Vittorio Taviani; (*a destra*) *Prologue* di Robin Spry.

Vargas, Carlos Cervantes, Ilde Artes e indigeni della comunità di Kaata - **p.:** Ukamau - **o.:** Bolivia - **car.:** b.n., 80'.

La crescente supernatalità di una minoranza può soffocare, può attentare alla libertà di una comunità? La comunità che sterilizza una minoranza non commette reato di genocidio? Il discorso sociale di Yallku Maku *si basa su questa dialettica, rispondendo con un vigoroso appello alla libertà e al diritto alla vita degli* indios. *Dove sta la ragione? Criteri politici, umani, sociali, possono dare risposte contraddittorie; ma il film non esita a rispondere puntando l'indice accusatore sui genocidi, lamentando che si abbondi in aiuti di giocattoli o di impermeabili, ma difettando, poniamo, di bende e di sangue.*

Si può pensare che l'estremismo della tesi sia tale per dimostrazione polemica? E se le cose stanno proprio come le prospetta il film, perché le Nazioni Unite — che sarebbe loro compito urgente — non intervengono? Perché non vengono chiamate a giudicare?

Ignazio si oppone alla sterilizzazione, per difendere la propria gente, e viene sopraffatto. In ospedale non riceve tempestivamente le cure necessarie. Il fratello emigrato in città, e che non è riuscito ad aiutare il ferito, torna fra la propria gente per occupare il posto del morto e continuare la lotta.

Un film poeticamente espresso, aspro nella polemica, accusatore della beneficenza accademica che non dà una mano sincera di aiuto a chi ne ha bisogno. Poetico, come quando ci mostra Ignazio che chiede lume all'Assoluto, in cima a una roccia, e « si inonda di luce ». Ma i giovani polemisti che hanno concepito il film non chiedono mezze vie. L'ultima inquadratura mostra i fucili sollevati in altro. Non c'è da chiudere gli occhi. Il problema è sollevato. Ne traggano le parti chiamate in causa ogni conseguenza.

DOGADAJ (L"avvenimento) — r.: Vatroslav Mimica - **s.:** da un racconto di Anton Cechov - **f.:** Franjo Vodopivec - **scg.:** Zeljko Senecic - **cost.:** Marko Cerovac - **m.:** Lidjia Jojic - **int.:** Pavle Vujisic, Srdan Mimica, Neda Spasoevic, Boris Dvornik, Fabjian Sovagovic - **p.:** Jadran Film, Zagabria - **o.:** Jugoslavia - **car.:** colore, 90'.

Vatroslav Mimica si è imposto nella vita cinematografica internazionale col disegno animato, ma non ha voluto consacrarsi soltanto ad esso, ed è tornato al film a soggetto con attori, contribuendo a sollevare il prestigio della produzione cinematografica jugoslava in questo settore. L'avvenimento è tratto da un racconto di Cechov. Mimica lo rappresenta in un'atmosfera fiabesca, con ricchezza di rapporti drammatici, ottenendo nella interpretazione del « nonno » Pavle Vujisic e del « nipotino » Srdon Mimica la collaborazione più valida. La partenza del nonno e del nipote per la fiera, dove verrà venduto un cavallo, è il pezzo più bello, nel viaggio attraverso il bosco, con la minaccia dei lupi. La strage finale non manca di assumere toni truculenti, seppur legati alla storia immaginata dallo scrittore.

OS HERDEIROS (Gli eredi) — r., s. e sc.: Carlos Diegues - **f.:** Dib Lutfi - **scg.:** L. Carlos Ripper - **m.:** H. Villa Lobos - **int.:** Sergio Cardoso (Jorge Ramos), Mario Lago (Almeida), Odette Lara (Eugenia), Paulo Porto (Medeiros) - **p.:** Barbosa, Dieugues, Barreto, Condor Filmes Novocine, Rio de Janeiro - **o.:** Brasile - **car.:** eastmancolor, 110'.

Pieno di passione ideologica il film rappresenta vicende politiche brasiliane — da Getulio Vargas ad oggi — dove appar chiaro che anche l'esaltazione è una eredità della violenza. «Io sono la storia!»: così si esprime uno dei protagonisti. Dei giovani sono costretti a guidare la rivoluzione perché i vecchi hanno fallito tutto. La recitazione approssimativa, il relativo gusto compositivo, i molti finali, non permettono al film di sollevarsi all'altezza dei concetti dibattuti.

FELLINI-SATYRICON — r.: Federico Fellini - **s. e sc.:** Federico Fellini e Bernardino Zapponi, liberamente ispirato al romanzo di Petronio Arbitro - **collab. al s.:** Brunello Rondi - **f.:** Giuseppe Rotunno - **scg.:** Danilo Donati e Luigi Scaccianoce su bozzetti di Federico Fellini - **cost.:** Danilo Donati - **m.:** Ruggero Mastroianni - **m.:** Nino Rota, Ilhan Mimaroglu, Tod Dockstader, Andrew Rudin - **int.:** Martin Potter (Encolpio), Hiram Keller (Ascilto), Max Born (Gitone), Fanfulla (Vernacchio), Salvo Randone (Eumolpo), Mario Romagnoli detto il Moro (Trimalcione), Magali Noël (Fortunata) Alain Cuny (Lica), Capucine (Trilena), Lucia Bosè (la matrona), Joseph Weehler (il suicida), Hylette Adolphe (la schiavetta), Donyale Luna (Enotea), Danica La Loggia (Scintilla), Tania Lopert (l'imperatore), Gordon Mitchell (il predone) - **car.:** technicolor, panavision, 130'.

L'apparato scenografico nel quale è collocato il film assume nell'opera un ruolo di primaria importanza. Lo hanno realizzato Danilo Donati e Luigi Scaccianoce, ma sono fondamentali i suggerimenti che il regista ha loro arrecato. E infatti il teatro nella palude fumosa, la babelica Insula Felicles che poi crollerà, la Roma surreale e la città africana, la Pinacoteca e il Giardino delle Delizie, l'arena dove Encolpio combatterà col falso Minotauro, e la nave di Lica, le macchine avveniristiche, i volti da affresco pompeiano, scrostato, degli attori, che si atteggiano a statue in movimento, costituiscono una serie di trovate visive che diventano tessuto stesso della storia narrata. All'inizio, la suburra e le bolge dell'Insula quasi identificano con l'Inferno della «Commedia» l'epoca romana della decadenza. Nella rappresentazione teatrale, guitti come Vernacchio «del cul fanno trombetta» come i diavoli danteschi. Nel banchetto si rutta, si vomita, si raccolgono frattaglie con le mani, tra gente orrenda, vera parata di mostri, sulla quale incombe la morte, etère oscene, grassi orripilanti. Le immagini sono rossastre per esprimere il rogo in cui brucia una Roma ghermita in sogno, re-inventata, nel suo tramonto imperiale abbagliato e sanguinante.

Non è la romanità dei film alla De Mille, che spariscono, al confronto, come celluloide in combustione, ma quella che scaturisce, insieme, da una lettura trasparente, e quasi «drogata», del Satyricon *di Petronio, e dalla fantasiosa magìa felliniana, che non ha del tutto abbandonato né* Giulietta degli spiriti *né i* Tre passi dal delirio. *Il rapporto che si stabilisce tra Roma e Fellini è tutto personale, psicanalizzabile, e non certo archeologico, storico. Le bolge di questo «visivo» istintivo, ancor più sollecitato da un colore pompeiano, hanno la stessa giustificazione poetica delle vestigia e carceri del Piranesi.*

La folla dei personaggi evocati ci fa assistere a una sorta di parata da circo, che a Fellini non può non essere congeniale. Ma da circo degli orrori, questa volta, dove l'autore diventa un Barnum di mostri. Abbondano nani,

« Teresine » da fiera, storpi, vecchie nefande, in una giostra di cose terribili e oscene, in un serto olimpico di tutte le empietà, applaudite sempre da una folla testimone, come nei rituali circenses.

Il tessuto di fondo del film è assolutamente visuale, come nel melodramma verdiano conta anzitutto la musicalità. Fellini è, prima di ogni altra cosa, « uomo cinematografico »: la successione delle immagini prende il sopravvento, come e meglio di quanto era avvenuto in Giulietta. *E' qui la vera sostanza del film, che appartiene quindi più a Fellini che a Petronio.*

La partecipazione al sabbah frenetico, che ha uno dei suoi culmini, ma non è il solo, nella cena di Trimalcione, avviene attraverso due giovani che potrebbero essere « clerici vagantes » di oggi e di ieri, se il mondo romano artefatto che Fellini evoca non aspirasse a precedere, ad annunciare, la cristianità. I due « studenti » passano tra le orge sconce, tra le prove inenarrabili, in una sorta di purezza. Ascilto è sdegnato che il suo amasio Gitone lo tradisca con Encolpio. C'è uno « straniamento » nella loro difesa di purezza, e lo possiamo vedere anche nell'amore per Gitone, che è, in un certo modo, il superamento o il rifiuto di ogni altra empietà. Ma questo affresco sbalorditivo di decadenza, questo rimestamento in un materiale purulento, magmatico, è preparato per la rinascita dell'uomo, per il recupero delle sue facoltà; adescato com'è in nome della ricchezza, del piacere e del potere, anche al cannibalismo, che viene accettato dai più insensati, dai più sordidi. Il tentativo, che i due studenti compieranno, di riacquistare la ingenuità, la purezza, in un mondo diverso, annunciato dall'orizzonte squillante, luminoso, potrebbe far tentare un avvicinamento tra le due opere che ci sono sembrate, almeno, le più ricche di significato della Mostra: Satyricon *e* Sotto il segno dello scorpione; *dove l'indegnità e la vergogna, l'osceno e il crimine, sono assunti come fondo estremo per risalire alla luce, come infamia prima del riscatto.*

Dopo i due capolavori di La dolce vita *e* Otto e mezzo, *dopo il meno penetrante impegno di* Tentazioni del dottor Antonio, *di* Giulietta degli spiriti, *di* Tre passi nel delirio *(Toby Dammit),* Satyricon *ci recupera un Fellini tutto maturo e intelligente, in una folla di immaturi, interamente legato alla sua opera anche se pronto a rinnegarla per un rinnovamento: un Fellini che si muove in una folla di tipi, di mostri, di pellegrini di santuari (antichi oracoli o Divino Amore) come nella* Dolce vita, *che torna alle sue Saraghine e Cabirie, che non rinuncia al dialettalismo della sua esperienza neo-realista, che rinnova con maggiore ricchezza le sue invenzioni fotografiche — in unione a Giuseppe Rotunno — e cromatiche, per un impiego del colore in funzione cine-pittorica. Non si cura di afferrare lo spirito di Petronio e della vera romanità — e forse nessuno vi riuscirà giammai — se non con lo slancio della sua forza immaginativa, che non manca di indulgenza verso il proprio mondo, cui non cerca di sfuggire, e che lascia sovrapporre al libro pretesto: sensibile alle* contaminationes, *se non del brecht, di* Marat-Sade *e di* Falstaff-Welles, *Ci riporge l'epoca dell'Impero in dissoluzione, con una sensibilità da scrittore asburgico, in una premonizione di morte: lo fa a squarci, a intuizioni, a intermezzi esilaranti, a capitoli incompiuti, come è lo stesso Petronio Arbitro, di cui non si conservano che frammenti. E il film finisce senza finire, con un discorso mozzo, con una immagine intravista di un mondo migliore possibile,*

che altri decifreranno e descriveranno. A lui non è importato che rappresentare un'epoca in disfacimento, con un terribile, sincero, senso di morte che sprigiona da tutte le situazioni, da tutti i volti, da tutte le cose, ed è il senso più terribile che il film — breugheliano, ancora una volta, come La dolce vita *— riesce a comunicarci.*

GENII (I diavoli) — r.: Stefan Uher - **s. e sc.:** Alfonz Bednar - **f.:** Stanislav Szomolanyi - **scg.:** Ivan Kot - **m.:** Ilja Zeljenka - **int.:** Viliam Polonyi (l'accusato), Mikulas Ladizinsky (il prete nero), Vlado Mueller (Peter Tobias), Elena Zarikova-Papova, Vlasta Fialova - **p.:** Slovensky Film (Bratislava), Koliba Film - **o.:** Cecoslovacchia - **car.:** colore, 100'.

Il mondo è invaso dal male e i démoni non possono più svolgere la loro missione. Converrà riportare nel mondo il bene perché gli uomini riprendano gusto a commettere il male. Questo è il senso del film I genii, *che vale più per il tema che svolge, con vaghi riferimenti stilistici alla* Macchina ammazzacattivi *di Roberto Rossellini, che per la libertà e il rigore della realizzazione. Il film è rappresentativo della produzione slovacca.*

SJUGET DLJA NEBOLSCIOVO RASSKAZA (Breve storia di un piccolo racconto) — r.: Sergej I. Yutkevic - **sc.:** Leonid Malajughin - **f.:** Naum Ardascnikov - **int.:** Marina Vlady, Jia Savina, Nikolaj Grinko, Rolan Bykov, Jurij Jakovlev - **p.:** Mosfilm (Mosca), Telesia Film (Paris) - **o.:** U.R.S.S.-Francia - **car.:** colore, 70mm, 80'.

La vita di Anton Cechov offre a Serge Yutkevic il destro per una delicata rievocazione di alcuni episodi della vita dello scrittore. E' un momento di nobile divertissement, *quasi di distensione, nella carriera del regista, che si vale di numerose trovate registiche, scenografiche, fotografiche, non lontane da Zeman, e dal sapore — intenzionalmente evocato — di palcoscenico, dove la realtà si fonde col disegno, la decorazione pittorica e la cornice. La lettura del copione di un commediografo dilettante al paziente medico-scrittore ha un ritmo divertito che rammenta le origini « eccentriche » di Yutkevic, allorché sperimentava, a Leningrado, con i FEKS: cioè Kozintzev e Trauberg.*

Film elegante e riuscito, estremamente civile, cui però potrebbe essere rimproverato, rispetto a tante altre opere presentate nella « trentesima » una mancanza di ricerca, un prosperare nel conosciuto, un abbandonarsi ai miti e ai valori acquisiti dell'epoca, che sarebbero caratteristiche più frequenti nelle cinematografie dei paesi capitalisti. Ma risulterebbe un rimprovero giusto? Certamente no, se, come abbiamo detto, nella Mostra non si deve sempre sperimentare, ma accettare i prodotti reperiti e far tesoro del contributo dei « maestri »: come Sergej Yutkevic certamente è. Tanto più che anche nella distruzione dei « miti » può subentrare la « maniera », come abbiamo rimproverato — non dimentichiamolo — anche a Pasolini. La distruzione di miti secolari — va da sé — non può non essere riconosciuta missione dei nostri giorni, così risolutamente neo-illuministici, e la saggezza l'ha capito. Ma ci sono anche il calcolo e la volgarità in agguato, la immaturità, la superficialità, l'esibizionismo, e come c'è sembrato di rilevare, troppo spesso, l'esaltazione, che se ne sono impadroniti. Il cinema lo riflette. E la Mostra di Venezia lo ha messo bene in evidenza.

L'HITCHCOCK DEL « PERIODO INGLESE » NELLA RETROSPETTIVA DELLA XXX MOSTRA DI VENEZIA

di Fausto Montesanti

... Je voudrais que ce ne fût que sur de très faibles indices, d'abord, que l'inquiétude pût naître, et dans l'esprit du spectateur avant de naître dans celui du héros...

(André Gide)

... « Understatement », c'est la présentation sur un ton léger d'événements très dramatiques...

(Alfred Hitchcock)

Confesso che sarei molto tentato dall'impresa di uno studio analitico dell'attività di Alfred Hitchcock in Gran Bretagna (ventiquattro film in meno di tre lustri), inteso a matterne in luce non solo gli indiscutibili aspetti positivi ma anche quelli negativi o contraddittori, nel quadro più generale della produzione inglese ed europea fra il 1925 e il 1939, nonché sullo sfondo di quella americana della stessa epoca.

Come si sa, col passare del tempo, il periodo americano della carriera del « maestro del brivido » ha finito per prendere il sopravvento sul precedente, di cui l'agiografia hitchcockiana contemporanea conosceva, sì e no, qualche tardo momento — da *The Thirty-Nine Steps* (1935) a *The Secret Agent* (1936) — e due soli esempi più remoti, riesumati in sede retrospettiva — *The Lodger* (1926) e *Blackmail* (1929) — considerati degni d'interesse solo in quanto più o meno calzanti presagi dello Hitchcock tradizionale, ormai surgelato in una catalogazione di comodo.

Un'operazione del genere, di vera e propria storiografia comparata, non sarebbe certo effettuabile nei limiti di tempo e di spazio assegnati ad un saggio; e d'altra parte, per eseguirla a dovere sarebbe necessario poter disporre di tutta una serie di strumenti — le recensioni dell'epoca, ad esempio, e non solo quelle britanniche — per non parlare delle insostituibili testimonianze dirette — non solo dello stesso Hitchcock, ma anche dei suoi collaboratori — unitamente alla revisione di certa produzione dell'epoca, inglese, europea e americana.

Dovrò limitarmi quindi, almeno per il momento, a raccogliere provvisoriamente qualche nota, ad avanzare di scorcio qualche ipotesi, nella speranza che il discorso possa venire in seguito ripreso, da me o da altri, in uno studio definitivo e finalmente esauriente.

Affrontare in blocco la quasi totalità delle opere (se non vado errato una ventina, su ventiquattro) del periodo inglese di Hitchcock, cui era dedicata la Retrospettiva Veneziana di quest'anno, è comunque un'esperienza davvero rara (più volte ho sottolineato, da queste stesse pagine, la funzionalità delle « personali »), che, prima di ogni altra cosa, ha il pregio di consentire un primo accostamento ad alcune componenti fondamentali della personalità di uno dei « mostri sacri » della regia internazionale (Hitchcock è notoriamente uno dei rari registi che, oltre che del plauso — non sempre unanime, ma comunque massiccio — della critica, hanno avuto la fortuna o la sfortuna — secondo i punti di vista — di godere anche di quello quasi incondizionato del pubblico, per lo meno negli ultimi trent'anni), componenti spesso a torto — non vorrei dire in malafede — convogliate nell'unico comune denominatore di un genere, di cui egli è divenuto col tempo il titolare per antonomasia.

Senza contare che tale cospicuo gruppo di opere, anche a prescindere dal peso specifico dei singoli film, finisce per offrire, indirettamente (ecco un altro importantissimo argomento, da inserire nel discorso) una sorta di sorprendente « spaccato » dei gusti e degli umori della produzione britannica a cavallo fra il muto e il sonoro (imbalsamata finora dalla storiografia fra i due poli opposti: gli spettacoli in costume di Korda e la fioritura documentaristica), della quale i film di Hitchcock registrano con automatica eloquenza — proprio perché si tratta, sovente, di opere in qualche modo « firmate » — condizionamenti e inibizioni, concessioni e rinunce, compromessi e tentativi.

Quando nei primi anni del dopoguerra il nome di Alfred Hitchcock cominciò a circolare nell'ambiente cinematografico, l'industria britannica attraversava la crisi più grave della sua storia. Una dopo l'altra le case di produzione andavano chiudendo i battenti: la « London Film » nel '20, la « Broadwest » e la « British and Colonial » nel '21, la « Alliance » nel '22, la « Hepworth » nel '23, e via dicendo. Era appena iniziata la grande invasione del cinema hollywoodiano che tendeva ad accaparrarsi i locali cinematografici col sistema del « Block Booking » (l'equivalente della famigerata « scatola chiusa »: in cambio di un grande film di richiamo, l'imposizione di una serie di film mediocri): « . . . i film americani — ricorda Sadoul — occupavano il 90% dei programmi e alcuni film britannici dovevano attendere così a lungo per trovar posto sugli schermi monopolizzati dai film stranieri, che il pubblico rideva degli abiti delle attrici, già passati di moda » (1). Il bilancio della produzione nazionale di quegli anni è del resto estremamente eloquente: 34 film nel 1924, ridotti a 23 nel 1925, e quasi tutti di imitazione americana.

---

(1) Georges Sadoul: *Storia del Cinema* - Einaudi, 1951.

Fra le forze nuove di un'industria in fase di agonìa, spicca subito il nome di un intraprendente « executive producer », Michael Balcon, fondatore della « Gainsborough », cui va incontestabilmente attribuito il merito di aver intravisto — grazie a quel misterioso fiuto che è prerogativa dei grandi produttori — le latenti qualità di un giovane che da qualche tempo prestava la sua opera negli studi cinematografici nei più vari settori.

Già impiegato in una compagnia telegrafica e studente universitario in Belle Arti, ex disegnatore e illustratore di didascalie presso la succursale londinese della Paramount (fra le voghe più diffuse del muto era appunto quella di corredare i testi delle didascalie con sintetici disegni, per lo più allegorici ed allusivi, spesso di carattere umoristico, Hitchcock era passato dal montaggio e dalla sceneggiatura (al fianco di specialisti venuti dagli Stati Uniti) all'aiuto-regia, alla scenografia, e persino alla regia (conducendo a termine il film di un altro regista, in lite col primo attore: *Always Tell Your Wife*, 1922; e iniziando le riprese di un proprio film: *Number Thirteen*, 1922, rimasto incompiuto).

Quali che fossero le sue predilezioni in fatto di cinema, oggi solo in parte acclarate, nonostante il monumentale colloquio con Truffaut (2), e dominate — a quanto se ne sa — da una grande reverenza nei confronti soprattutto della tecnica statunitense da un lato (la struttura narrativa in Griffith e il tono fotografico in genere), e dall'altro da una sorta di istintiva e vaga attrazione nei confronti di un certo cinema tedesco, magico e misterioso (il Lang di *Der müde Tod*, 1921), Hitchcock inizialmente non sembrava comunque chiamato ad effettuare scelte rivelatrici. Il contributo richiestogli può dirsi analogo a quello di un diligente esecutore cui è demandato il solo compito di soddisfare il datore di lavoro.

Nel disperato tentativo di assicurarsi almeno la sopravvivenza, l'industria cinematografica britannica cercava intanto in quell'epoca (e continuerà a farlo ancora per anni) le più strane connivenze all'estero, e in primo luogo in Germania: quella tedesca era allora in effetti di tutte le cinematografie europee la più programmaticamente in fase di ripresa, fin dall'immediato dopoguerra. Alle spalle del meccanismo della co-produzione vigilava quasi sempre, naturalmente, il capitale statunitense il cui simbolo più vistoso era il più delle volte — come il galletto nei film della Pathé — la presenza di una « star », dalla carriera pericolante, ma ancora in grado di sostenere, eventualmente solo per il mercato europeo, la sua funzione di specchietto per le allodole (già allora l'Europa era una sorta di cimitero degli elefanti dello « stardom » hollywoodiano).

Anche la « Gainsborough » si avventurò dunque a un certo punto nelle co-produzioni internazionali, i cui punti di forza, insieme alla « star » prota-

---

(2) F. Truffaut (avec H. Scott): *Le cinéma selon Hitchcock* - Editions Robert Laffont, Paris, 1966.

gonista, di provenienza oltreoceanica, dovevano essere di regola i seguenti: un soggetto avventuroso di grande presa popolare, imperniato su una più o meno complicata storia d'amore, possibilmente su sfondi esotici o comunque insoliti; un operatore infallibile e di consumata esperienza; e infine un mansueto « metteur en scène », non importa se ancora privo di prestigio.

È questa la formula di *The Pleasure Garden* (1925) concepito come tipico prodotto a carattere internazionale: lustro, anodino, composito e improbabile come tutti i prodotti « artistici » che non sono il frutto di un ambiente culturale omogeneo, ma di una combinazione finanziaria decisa nell'anticamera del direttore di una banca. La diva prescelta era, in questo caso, Virginia Valli, da una decina d'anni sulla breccia, ma senza risultati d'eccezione; il soggetto, un romanzo di Oliver Sandys, che consentiva lo spostamento dei protagonisti dal piccante ambiente teatrale londinese, a una villa sul lago di Como e ad una spiaggia di una località tropicale non meglio identificabile; l'operatore, quel « Baron Ventigmilia » (come non pochi saggisti stranieri e varie filmografie si ostinano ad indicare), e cioè l'illustre Gaetano Ventimiglia, allora di fama internazionale, che aveva già lavorato in produzioni di grande impegno negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, e che in quel momento era ingaggiato da Erich Pommer per la Emelka di Monaco (3); il regista, un neofita: Alfred Hitchcock, il quale cercava di nascondere, alla stella calata da Hollywood, di essere al suo primo film.

Nell'intento di conoscere le prime manifestazioni di una personalità destinata a un avvenire clamoroso, ho voluto scavare nei lontani ricordi proprio di Gaetano Ventimiglia, che fu accanto all'esordiente nei primi tre film della sua carriera, fra il '25 e il '26.

Di ben dieci anni più giovane del suo operatore, il neo-regista ventiseienne era un personaggio simpatico ed estroverso — un « pacioccone » lo definisce Ventimiglia — col quale era facile lavorare in perfetta armonia in quanto non chiedeva mai l'impossibile, lasciando anzi spesso al tecnico la scelta dell'angolazione. Già sufficientemente agguerrito e sicuro di sé, era tuttavia dotato soprattutto di intuito, di immaginazione e di furberia. Gli era accanto fin da allora, esercitando su di lui una grande influenza, una gentile ma energica figura di donna, altrettanto furba e dotata di notevole senso pratico: Alma Reville, sua assidua collaboratrice nonché futura consorte.

---

(3) Decano degli operatori italiani, Gaetano Ventimiglia, nato il 13 dicembre 1888, dopo una lunga e prestigiosa carriera, interrotta nel 1928, è l'ideatore di una dozzina di brevetti relativi alla tecnica e all'industria cinematografica, e uno dei pochissimi tecnici insigniti del titolo di « membro d'onore » della « Union Internationale des Associations Tecniques Cinématographiques ». Attualmente, con un proprio laboratorio, si dedica alla costruzione di speciali macchine da ripresa, come la Ve. De. Multipla (per trucchi, cartoni animati e titoli; in 35 mm., 16 mm. e Techniscope).

Non mi sarei soffermato tanto su un solo film se le rivelazioni di Ventimiglia non mi avessero convinto che, ad onta della ferrea impostazione di partenza, *The Pleasure Garden* rischiò di trasformarsi, strada facendo, in qualcosa di molto diverso e senza precedenti, per quell'epoca, se si esclude forse il solo Stroheim (di cui è probabile, ma da accertare, che Hitchcock avesse visto almeno *Blind Husbands*, 1919 e *Foolish Wives*, 1922).

Il film, la cui edizione integrale è andata certo distrutta, conteneva non pochi dettagli e vari episodi insoliti e di indiscutibile interesse, indicativi della presenza di una personalità irrequieta e alla ricerca di nuove esperienze.

Dopo aver fatto cenno all'allucinante scena (consistente in un'unica inquadratura) di un commesso viaggiatore in biancheria da donna, il quale dinanzi ad uno specchio, in attesa della cliente, provava su se stesso gli indumenti femminili (il ruolo era sostenuto da un famoso attore del Teatro di Stato di Monaco, noto omosessuale), scena che confermerebbe certe dichiarazioni del regista a proposito del fascino che l'« anormale » ha sempre esercitato su di lui (4); Ventimiglia si sofferma con rimpianto su una sequenza-chiave del film (della cui edizione definitiva erano stati tolti da 800 a 900 metri), quella cioè della morte della ragazza indigena: anziché suicidarsi — come risultava nell'edizione addomesticata — ella veniva deliberatamente soppressa dall'amante bianco. Consistente in una laboriosa serie di riprese subacquee, la straordinaria sequenza, che avrebbe certo sollevato uno spinoso problema di carattere razziale, venne drasticamente eliminata, secondo Ventimiglia, per evitare complicazioni nello sfruttamento del film sul vasto mercato coloniale britannico.

Ad onta dei rimaneggiamenti imposti dalla produzione e dei tagli richiesti dalla censura, qualcosa della crudeltà e dell'anticonformismo iniziali dovette pur trapelare agli occhi della critica del tempo: « . . . *The Pleasure Garden* — affermava quasi infastidito il redattore del "Sunday Express" del 14 Febbraio 1926 — contains a disagreable but decidedly filmatic story, a mass of artificial thrills conceived in the forcing house of melodramatic conventions in wich popular novels are born ».

Il trionfo del più vieto conformismo, in un'epoca in cui era facile mettere la mani su un film travisandone lo spirito mediante la soppressione di intere scene e l'aggiunta di didascalie posticce, era riuscito bene o male a ricondurre il film alla sua impostazione di partenza, smorzandone il tono polemico, svilendone i personaggi e condizionando forse in maniera definitiva l'attività futura dell'incauto debuttante.

Altrettanto interessante e « formativa » anche se meno laboriosa e

(4) F. Truffaut: Op. cit.

drammatica, dovrebbe essere stata l'esperienza del film successivo, che viene dato ormai come perduto (ma non sarei certo io a stupirmi se un giorno o l'altro ne saltasse fuori una copia da qualche parte), e cioè *The Mountain Eagle* (1926), seconda regia di Hitchcock e nuovo frutto della medesima formula produttiva di *The Pleasure Garden*.

La « star » prescelta era stavolta Nita Naldi (curiosa coincidenza: anche lei con un nome « continentale », anzi italiano, come la Valli: che si trattasse di un calcolo premeditato, in funzione dei mercati europei?), una « vamp » ormai in declino e soprattutto notevolmente ingrassata, chiamata a indossare i panni — certo un po' stretti, per una « vamp » di quella mole — di una virtuosa e integerrima istitutrice; il soggetto, opera dello scenarista del film precedente, Eliot Stannard, una storia da pubblico domenicale, con vari tentativi di violenza carnale e apoteosi finale della virtù, il tutto su fotogenici sfondi tirolesi; la regia e la fotografia, della stessa « accoppiata »: Hitchcock-Ventimiglia.

Si trattava davvero di un « brutto film », come oggi sostiene il regista? O solo di un film « meno impegnativo » del precedente, secondo il più prudente parere dell'operatore? Sta di fatto che la preoccupazione dominante di Ventimiglia (ed è presumibile, anche di Hitchcock) fu — che Dio mi perdoni per la citazione di simili pettegolezzi — quella di celare la pinguedine della protagonista, fotografandola « a rate » (secondo l'espressione di Ventimiglia), cioè solo in primo piano e per dettagli, e tuffando quasi sempre le scene in una diffusa penombra, con luci radenti sui personaggi e con il ricorso ad effetti assolutamente inusitati. È ad ogni modo probabile che la fortuita convergenza di tutta una serie di elementi caratteristici (una vicenda con pochi personaggi, interni immersi nel buio, sovrabbondanza di piani ravvicinati), abbia finito per influire sul film al punto da farlo diventare — è forse impossibile stabilire quanto di proposito, e soprattutto con quali risultati — un tipico prodotto di scuola tedesca, realizzato in Germania proprio nel momento dell'apogeo del Film Kammerspiel: per il momento, la mia non può essere che una semplice supposizione, che potrebbe venire suffragata solo dalla visione del film.

« *The Lodger* est le premier film dans lequel j'ai tiré profit de ce que j'avais appris en Allemagne » (5): la dichiarazione di Hitchcock che attribuisce all'esperienza in Germania (e forse a quella di *The Mountain Eagle* in particolare) una precisa funzione sperimentale, nella ricerca di una personale « maniera », ci aiuta comunque a collocare il suo film successivo — prodotto ancora da Balcon, ma stavolta senza interferenze straniere: un film tutto britannico, dunque — nell'ambito invece di una tendenza di indubbia origine tedesca.

---

(5) F. Truffaut: Op. cit.

Il capitolo di *The Lodger* è per Ventimiglia, che è stato sempre un professionista coscienzioso e innamorato del proprio lavoro, un capitolo particolarmente doloroso. Si trattava — a suo dire — di un film « completamente diverso dai precedenti » (anche se, su mia insistenza, ha ammesso che conteneva qualche reminescenza del tipo di illuminazione dei film tedeschi in genere e di quello adottato, sia pure con altri fini, in *Mountain Eagle*); tutto « immerso nella nebbia » (ci sovviene, a questo punto, il sottotitolo del film: « *A Story of the London Fog* »), e come « in una luce misteriosa », che scandalizzò Balcon e il suo stato maggiore, tanto che, in seguito ai rifacimenti di intere scene (commissionate a un altro operatore: quell'Hal Young che appare in varie filmografie), Ventimiglia lasciò la casa di produzione, interrompendo così la sua collaborazione con Hitchcock, che gli rimase tuttavia sempre amico. In proposito Hitchcock è piuttosto reticente, anche se accenna a due soli rifacimenti, senza peraltro precisarne l'entità.

A parte comunque gli interventi a posteriori della produzione, non va dimenticato il fatto che *The Lodger* era fin dal principio il risultato di un compromesso, per ammissione dello stesso Hitchcock, il quale si sa che avrebbe in origine preferito che il protagonista, anziché risultare innocente (come la popolarità di Ivor Novello imponeva), si allontanasse nella notte, lasciando lo spettatore nel dubbio (6).

Non conosco la commedia tratta dal romanzo di Marie Belloc Lowndes, commedia che fornì a quanto pare ad Hitchcock la prima ispirazione. Ma, sia pure indirettamente, la vicenda del romanzo è forse desumibile — nelle sue linee fondamentali — dall'omonimo film americano di John Brahm, *The Lodger* (1944, *Il pensionante*), che ricordo bene, il cui protagonista era veramente l'assassino, anche se i suoi delitti venivano alla fine in quache modo spiegati dalla rivelazione che egli agiva per vendicare un fratello, morto a causa di una donna. Strutturalmente identico al film di Hitchcock era invece, a quanto ne so, il « remake » sonoro diretto da Maurice Elvey, sempre in Inghilterra, con lo stesso Novello quale protagonista (*The Lodger*, 1932).

Far iniziare quindi proprio da tale film, e cioè da un'evidente rinuncia del regista, la sistematica propensione di Hitchcock verso il tema dell'innocente sospettato di un delitto (situazione, è vero, abbastanza ricorrente nei suoi film successivi), rappresenta a mio avviso uno di quegli errori di prospettiva che solo una visione prevenuta di *The Lodger* (considerato alla luce dell'Hitchcock successivo, specie americano) può provocare.

Se *The Lodger* conserva ancor oggi una sua suggestione, è forse soltanto perché il personaggio del « pensionante » rimane a lungo ambiguo e insoluto, e attraverso una lunga serie di indizi, sempre più preoccupanti,

---

(6) F. Truffaut: Op. cit.

si ha anzi la certezza che egli è veramente « the Avenger »: la sua tensione spettacolare dura fino al momento in cui lo spettatore crede di sapere su di lui assai più di quanto non sappiano i personaggi del film. Nel momento in cui anche lo spettatore è avvertito che il pericolo non esiste più, il fascino del personaggio si smorza e il film perde quota. Nella costruzione del protagonista, strettamente legata alla scelta dell'attore, dall'aspetto femmineo e inoffensivo, ma proprio per questo più equivoco ed insidioso, Hitchcock sembra quasi anticipare l'intuizione di un Gide, che solo un paio d'anni dopo, a proposito del *Nosferatu* (1922) di Murnau, suggeriva una soluzione analoga: « . . . Si je devais recompeser le film, je peindrais "Nosferatu" — que dès le début nous savons étre le *vampire* — sous des espèces non point terribles et fantastiques, mais au contraire sous les traits d'un jeune homme inoffensif, plein de prévenances et charmant. Je voudrais que ce ne fût que sur de très faibles indices, d'abord, que l'inquiétude pût naître, et dans l'esprit du spectateur avant de naître dans celui du héros. De même, ne serait-il pas bien plus effrayant s'il se présentait à la femme tout d'abord sous cette èspèce charmante? C'est un baiser qui doit se transformer en morsure. S'il montre les dents tout d'abord, ce n'est plus qu'un chauchemar enfantin... » (7).

Primo autentico tentativo britannico — ad onta delle limitazioni di partenza — di affrancamento dal generale provincialismo della produzione, *The Lodger* venne accolto trionfalmente: tanto che non è azzardato supporre che lo straordinario successo di critica e di pubblico, verificatosi in un momento particolarmente difficile, abbia giocato a favore dell'intera produzione britannica. L'anno dopo veniva promulgato il « Cinematograph Film Act » che istituiva la famosa « quota » del 5% (relativa alla programmazione obbligatoria dei film di produzione nazionale), che nel giro di un decennio raggiungeva il 20%.

Ed è appunto sull'onda dell'euforia generale della produzione che vano collocati gli alti e bassi della carriera successiva di Hitchcock, il cui graduale affinamento in senso tecnico sarà via via sempre più direttamente proporzionale all'abilità nel sacrificare le velleità anticonformistiche sull'altare del conformismo e dell'opportunismo commerciale.

Dei sei film muti da lui diretti fra il 1927 e il 1929, il primo *Downhill* (1927), sullo schema di una pesante struttura moralistica, ha tuttavia la particolarità di riproporre la doppiezza della « presenza » di Ivor Novello in una chiave diversa da quella di *The Lodger*: film destinato con ogni probabilità (come la commedia di cui lo stesso Novello era coautore) al pubblico femminile, *Downhill* ci appare oggi come un curioso documento di costume, che nella sua sequenza migliore ha fra l'altro il

(7) André Gide: *Journal - 1889-1938* - (Lundi, 25 Février, 1928) - N.R.F. - Bibliothèque de la Pléiade - Gallimard, Paris, 1948.

coraggio di offrire alle emancipate (e alle inibite) dell'ultimo scorcio degli anni venti, il patetico ma anche eccitante spettacolo di un bel giovanotto che, ridotto sul lastrico sia pure per nobili motivi (è stato scacciato dai suoi, addossandosi una colpa commessa da un amico), esercita la professione del « gigolò » e in un locale equivoco è concupito da laide quanto danarose signore. I puritani manipolatori — fra il '18 e il '26 — del fascino di Valentino, il più grande « gigolò » di tutta la storia del cinema — non erano mai arrivati a tanto.

Dal Novello di *Downhill* (1927) al Coward di *Easy Virtue* (1927); e via via dalla commedia sentimentale di *The Ring* (1927) a quella domestico-rurale di *The Farmer's Wife* (1928); dalla farsa all'americana di *Champagne* (1928) al mélo d'appendice di *The Manxman* (1929): mescolando perle e uova sode, secondo le direttive programmatiche dei produttori, Hitchcock non si concede soste.

E solo in *The Ring* — a partire dal quale è passato alla British International Pictures —, l'unico film di tale periodo che gli appartenga incondizionatamente (anche il soggetto è suo), egli riesce a svincolarsi dai canoni prestabiliti di uno standard produttivo che non consente vistosi tralignamenti. Film tutto da vedere, ricco di dettagli ambientali (il baraccone dell'inizio, il pubblico colorito che assiste agli incontri di pugilato, la vivida presentazione dei protagonisti), e di essenziali trovate espressive (valga per tutte il più volte ricorrente braccialetto: classico esempio di materiale plastico), *The Ring* è un film che pur riallacciandosi con evidente consapevolezza a un certo cinema americano (si pensa, direi, soprattutto a Vidor), riesce a conservare una spiccata autonomia: non per nulla lo stesso Hitchcock lo considera il suo miglior film muto, dopo *The Lodger*.

È curioso comunque notare, giunti alle soglie del sonoro, come solo al suo decimo film — *Blackmail* (1929), realizzato muto e quindi sonorizzato, con le parti dialogate rifatte di sana pianta — Hitchcock si sia interessato per la seconda volta a una vicenda di carattere poliziesco, dando così ufficialmente il via ad una « specializzazione » che nel periodo seguente lo condurrà a realizzare ben otto film del genere, su quattordici.

Con *Blackmail* Hitchcock fornisce comunque la prova definitiva della sua straordinaria duttilità in due diverse direzioni: da una parte esiste un film nato muto, che solo per opportunismo commerciale deve trasformarsi in un film sonoro e parlato; dall'altra una vicenda amara, che i produttori giudicano deprimente, che dovrebbe concludersi con l'arresto della protagonista assassina, e che occorre invece suggellare con un posticcio « happy end ». A tratti tecnicamente impacciato e strutturalmente artificioso, il film ha tuttavia il fascino delle opere laboriosamente concepite, ma ancora ricche di spontanea vitalità, nelle quali l'imperfezione tecnica sconfina nello sperimentalismo, l'incertezza tematica nella premeditata ambiguità:

ma rappresenta anche il limite estremo dello scetticismo cui un sistematico condizionamento può condurre un artista.

Fra la partecipazione marginale a un film a sketches, *Elstree Calling* (1930) e il teatro filmato di *Juno and the Paycock* (1930) e di *The Skin Game* (1931), diligenti trasposizioni cinematografiche dei drammi di Sean O'Casey e di John Galsworthy; si collocano poco appresso due film di ispirazione diametralmente opposta: *Murder!* (1930) e *Rich and Strange* (1932), ulteriori conferme, nella loro diversità, della versatilità del regista.

Il primo — *Murder!* — ispirato a un romanzo e a un dramma di Clemence Dane, pur appesantito a tratti dalla staticità della struttura di derivazione teatrale, è un vero e proprio « giallo », col colpo di scena finale, percorso tuttavia da una sottile malinconia, e in cui Hitchcock, fra l'altro, ancora una volta attratto dall'« anormalità », tratteggia con severa pietà la complessa figura di un travestito, che è l'assassino.

Quanto a *Rich and Strange*, rocambolesca evasione, in seguito a una eredità, di una coppia piccolo-borghese, ora in chiave di commedia, ora di avventura, si configura come un esperimento curioso ed incerto, pieno di illuminazioni psicologiche e di annotazioni umoristiche, in cui Hitchcock riesce a contrabbandare l'innato moralismo sotto il gradevole manto dell'ironia. È forse questa l'anticipazione più lontana e sottile di quel metodo narrativo — destinato a divenire fra poco una peculiarità del suo stile — che egli stesso ha sintetizzato nell'intraducibile « understatement »? Direi di sì, anche se l'incontro ufficiale col maestro dell'« understatement », lo scrittore John Buchan (l'autore di *The Thirty-Nine Steps*), suo fondamentale ispiratore, non è ancora avvenuto. Da questo momento comunque Hitchcock costruisce con palese premeditazione le vicende dei suoi film secondo lo schema classico della « suspense »: lo spettatore deve conoscere sempre in anticipo i pericoli che sovrastano i personaggi, e le sequenze-chiave non sono altro che un differimento della soluzione, temuta e ad un tempo spasmodicamente desiderata dal pubblico. Le regole del « divertissement » nel giro di pochi anni vanno intanto precisandosi in maniera sempre più perentoria: a parte uno strano scantonamento nel film biografico-musicale, con *Waltzes from Vienna* (1933), da una commedia di Guy Reginald Bolton, i film successivi, da *Number Seventeen* (1932) a *The Man Who Knew too Much* (1934), e più ancora da *The Thirty-Nine Steps* (1935, il più noto fra noi, ed anche il più armonioso e piacevole di tutti) a *The Secret Agent* (1936), da *Young and Innocent* (1937) a *The Lady Vanishes* (1938), sembrano costruiti sul filo di un lucido racconto di Edgar Wallace (o di un qualsiasi autore di romanzi polizieschi), filtrato attraverso l'humour di Wodehouse. A partire da un certo momento anzi, e cioè dopo i primi successi della « Sophisticated Comedy » americana e soprattutto dopo l'arrivo in Gran Bretagna del primo *The Thin Man* (che è del 1934),

viene addirittura il sospetto — chi ha buona memoria non può non darmi ragione — che la formula tenda sempre più a fronteggiare, magari polemicamente, quella certo più plateale ed epidermica, del « giallo-rosa » statunitense.

Sullo sfondo di sequenze ormai magistrali (il disastro ferroviario di *Number Seventeen*, il concerto interrotto di *The Man Who Knew Too Much*, il carrello aereo nel locale di *Young and Innocent*, eccetera), Robert Donat e Madeleine Carroll, Michael Redgrave e Margaret Lockwood, evocano con elegante distacco britannico i fantasmi di William Powell e Myrna Loy, preannunciando palesemente quelli di James Stewart e Doris Day, di Cary Grant ed Eva Marie Saint.

Pur valendosi di non pochi effetti di « suspense », come nella lunga e compiaciuta sequenza da antologia del ragazzo che non sa di portare appresso una bomba a orologeria, *Sabotage* (1936) è invece un film a sé, fra i più maturi dell'Hitchcock britannico, che sulla traccia di un romanzo di Conrad e grazie alla meditata struttura dei personaggi principali — l'agitatore straniero e la moglie: Homolka e la Sidney, splendida coppia di attori — si mantiene in una linea di sobria tensione drammatica e spettacolare. *Sabotage* non è l'ultimo film diretto da Hitchcock in Gran Bretagna in ordine di tempo ma rappresenta certo il suo congedo più nobile e impegnativo dal cinema inglese.

Ancora tre anni e l'esteriore truculenza di *Jamaica Inn* (1939), che la scettica « disponibilità » di Hitchcock ricava a freddo da un romanzo di Daphne Du Maurier, sarà il suo più appropriato passaporto per Hollywood: dove lo attende, guarda caso, la riduzione di un altro « best-seller » della stessa autrice, *Rebecca* (1940).

Come uno dei suoi personaggi maledetti, neppure Hitchcock ha saputo sfuggire al proprio destino.

Filmografia del periodo inglese di Alfred Hitchcock
(I film preceduti da un asterisco non erano inclusi nella Retrospettiva)

1922:
* **ALWAYS TELL YOUR WIFE** (Islington Studios — condotto a termine da H. e dall'attore Seymour Hicks.
* **NUMBER THIRTEEN** (incompiuto) — **r.:** A.H. - **f.:** Rosenthal - **int.:** Clare Greet, Ernest Thesiger - **p.:** A. H. per la Wardour & F.

1925:
THE PLEASURE GARDEN — **s.:** da un rom. di Oliver Sandys - **sc.:** Eliot Stannard - **f.:** Gaetano Ventimiglia - **assist.** e **segr.** di **ed.:** Alma Reville - **int.:** Virginia Valli, Carmelita Geraghty, Miles Mander, John Stuart, Frederic K. Martini, Florence Helminger, George Snell, C. Falkenburg - **p.:** Michael Balcon (Gainsborough) e Eric Pommer (Emelka-G.B.A.).

1926:
* **THE MOUNTAIN EAGLE** — **sc.:** Eliot Stannard - **f.:** Gaetano Ventimiglia - **int.:**

Bernard Goetzke, Nita Naldi, Malcom Keen, John Hamilton - **p.:** Michael Balcon (Gainsborough)-Emelka.

THE LODGER (A story of the London Fog) — **s.:** da un rom. di Marie Belloc-Lowndes - **sc.:** A.H. e Eliot Stannard - **f.:** Baron Ventimiglia (Gaetano Ventimiglia) e Hal Young - **scg.:** C. Wilfred Arnold, Bertram Evans - **ass.:** Alma Reville - **mo.:** Ivor Montagu - **int.:** Ivor Novello, June, Marie Ault, Arthur Chesney, Malcom Keen - **p.:** Michael Balcon (Gainsborough).

1927:

DOWNHILL — **s.:** da una comm. di Ivor Novello e David L'Estrange (Constance Collier - **sc.:** Eliot Stannard - **f.:** Claude McDonnell - **mo.:** Ivor Montagu - **int.:** Ivor Novello, Ben Webster, Robin Irvine, Sybil Rhoda, Lillian Braithwaite, Hannah Jones, Violet Farebrother, Isabel Jeans, Norman McKinnel, Jerrold Robertshaw, Annette Benson, Ian Hunter, Barbara Gott, Alfred Goddard - **p.:** Michael Balcon (Gainsborough).

* **EASY VIRTUE** — **s.:** da una comm. di Noel Coward - **sc.:** Eliot Stannard - **f.:** Claude McDonnel - **mo.:** Ivor Montagu - **int.:** Isabel Jeans, Franklin Dyall, Eric Bransby Williams, Ian Hunter, Robin Irvine, Violet Farebrother, Frank Elliot, Darcia Deane, Dorothy Boyd, Enid Stamp-Taylor - **p.:** Michael Balcon (Gainsborough).

THE RING (Vinci per me) — **s.** e **sc.:** A.H. - **adatt.:** Alma Reville - **f.:** Jack Cox - **ass.:** Frank Mills - **int.:** Carl Brisson, Lillian Hall-Davies, Ian Hunter, Forrester Harvey, Harry Terry, Gordon Harker, Billy Wells - **p.:** John Maxwell (British International Pictures).

1928:

* **THE FARMER'S WIFE** — **s.:** da una comm. di Eden Philpotts - **sc.:** A.H. - **f.:** Jack Cox - **ass.:** Frank Mills - **mo.:** Alfred Booth - **int.:** Lillian Hall-Davies, James Thomas, Maud Gill, Gordon Harker, Louise Pounds, Olga Slade, Antonia Brough - **p.:** John Maxwell (B.I.P).

CHAMPAGNE (Tabarin di lusso) — **sc.:** Eliot Stannard - **f.:** Jack Cox - **int.:** Betty Balfour, Gordon Harker, Ferdinand von Alten, Jean Bradin, Jack Trevor, Marcel Vibert - **p.:** B.I.P.

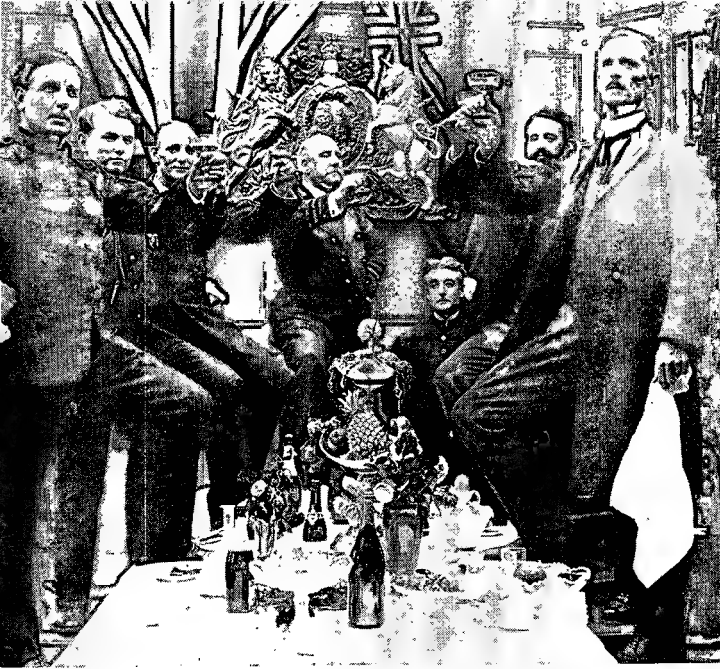
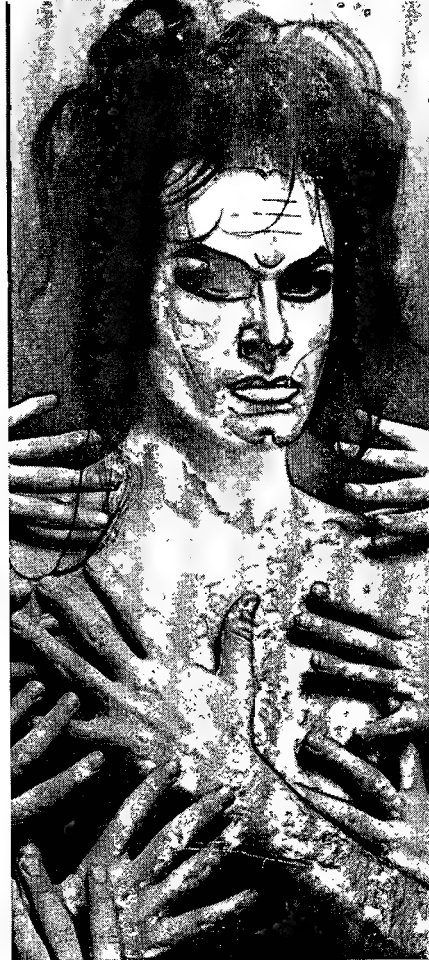
1929:

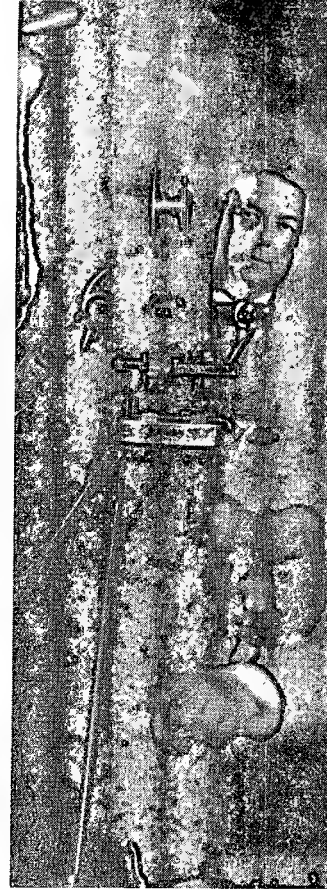
THE MANXMAN (L'isola del peccato) — **s.:** da un rom. di Sir Hall Caine - **sc.:** Eliot Stannard - **f.:** Jack Cox - **ass.:** Frank Mills - **int.:** Carl Brisson, Malcom Keen, Anny Ondra, Randle Ayrton, Clare Greet - **p.:** John Maxwell (B.I.P.).

BLACKMAIL — **s.:** da una comm. di Charles Bennett - **adatt.:** A.H. - **sc.:** A.H., Ben W. Levy, Charles Bennett - **dial.:** Ben W. Levy - **f.:** Jack Cox - **scg.:** Wilfred C. Arnold (**superv.:** Norman Arnold) - **m.:** Emilie de Ruelle - **mus.:** Campbell e Connelly (**arr.:** Hubert Bath e Henry Stafford) - **int.:** Anny Ondra (doppiata da Joan Barry), Sarah Allgood, John Longden, Charles Paton, Donald Calthrop, Cyril Ritchard, Harvey Braban, Hannah Jones, Phyllis Monkman, Sergent Bishop - **p.:** John Maxwell (B.I.P.).

1930:

* **ELSTREE CALLING** — **r.:** A.H. (per i brani recitati, fra cui: **« Thriller »**) e André Charlot, Jack Hulbert, Paul Murray - **superv.:** Adrian Brunel - **f.:** Claude Friese-Greene - **mo.:** A. C. Hammond - **mus.:** Reg Casson, Vivian Ellis, Chic Endor - **versi.:** Ivor Novello, J. Strachey Parsons, Douglas Furber, Rowland Leish - **son.:** Alex Murray - **int.:** Gordon Harker (in una delle scene di A. H.), Anna May Wong e Donald Calthrop (nella parodia di **« The Taming of the Shrew »**), John Longden, Jameson Thomas, Hannah Jones, ecc. - **p.: B.I.P.** (di tale film è stato presentato un solo sketch).

JUNO AND THE PAYCOCK — **s.:** dalla comm. di Sean O'Casey - **sc.:** A.H. e Alma Reville - **f.:** Jack Cox - **scg.:** Norman Arnold - **mo.:** Emile de Ruelle - **int.:** Sarah Allgood, Edward Chapman, Sidney Morgan, Marie O'Neill, John Laurie, Dennis Wyndham, John Longden, Kathleen O'Regan, Dave Morris, Fred Schwartz - **p.:** John Maxwell (B.I.P.).

VENEZIA-DOCUMENTARIO: *The Pictures that Moved* di Alan Anderson (scena del film *The Murder of Captain Fryatt*).

Bhakti di Maurice Béjart.

(*sopra*) *Une infine tendresse* di Pierre Jallaud; (*a destra*) *Law and Order* di Frederick Wiseman.

VENEZIA-HITCHCOCK: (*sopra*) *The Lodger* (1926); (*in alto a destra*) Gaetano Ventimiglia e Alfred Hitchcock durante le riprese di *The Mountain Eagle* (1926); (*in basso a destra*) *Sabotage* (1936); (*sotto*) *Number Seventeen* (1932).

MURDER! — **s.:** dal rom. « **Enter Sir John** » di Clemence Dane (Winifred Ashton) e dalla comm. di C. Dane e Helen Simpson - **adatt.:** A.H. e Walter Mycroft - **sc.:** Alma Reville - **f.:** Jack Cox - **scg.:** John Mead - **mo.:** René Harrison (**superv.:** Emile de Ruelle) - **int.:** Herbert Marshall, Norah Baring, Phillis Konstam, Edward Chapman, Miles Mander, Esme Percy, Donald Calthrop, Amy Brandon Thomas, Joynson Powell, Esme V. Chaplin, Marie Wright, S. J. Warmington, Hannah Jones, R. E. Jeffrey, Alan Stainer, Kenneth Kove, Guy Pelham, Matthew Boulton, Violet Farebrother, Ross Jefferson, Clare Greet, Drusilla Vills, Robert Easton, William Fazan, George Smythson, Una O'Connor - **p.:** John Maxwell (B.I.P.).

* **MARY** (ovvero: **SIR JOHN GREIFT EIN**) - vers. tedesca di **Murder!** - realizzata a Londra - **r.:** A. H. - **int.:** Alfred Abel, Olga Tschekowa, Paul Graetz, Lotte Stein, E. Arendt, Jack Mylong-Münz, Louis Ralph, Hermine Sterler, Fritz Alberti, Hertha von Walter, Else Schünzel, Julius Brandt, Rudolph Meinhardt jr., Fritz Grossmann, Lucie Euler, Harry Hardt, H. Gotho, Eugen Burg - **p.:** Sud Film A. G.

1931:

THE SKIN GAME (Fiamma d'amore) — **s.:** dalla comm. di John Galsworthy - **sc.:** A. H. e Alma Reville - **dial. agg.:** Alma Reville - **f.:** Jack Cox e Charles Martin - **mo.:** René Harrison e A. Gobett - **assist.:** Frank Mills - **int.:** Edmund Gwenn, Jill Esmond, John Longden, C. V. France, Helen Haye, Phyllis Konstam, Frank Lawton, Herbert Ross, Dora Gregory, Edward Chapman, R. E. Jeffrey, George Bancroft, Ronald Frankau - **p.:** John Maxwell (B.I.P.).

1932:

RICH AND STRANGE — **s.:** Dale Collins - **adatt.:** A. H. - **sc.:** Alma Reville, Val Valentine - **f.:** Jack Cox, Charles Martin - **scg.:** C. Wilfred Arnold - **mus.:** Hal Dolphe - **mo.:** Winifred Cooper, René Harrison - **int.:** Henry Kendall, Joan Barry, Betty Amann, Percy Marmont, Elsie Randolph - **p.:** John Maxwell (B.I.P.).

NUMBER SEVENTEEN — **s.:** dal rom. e dalla comm. di Jefferson Farjeon - **sc.:** A. H. - **f.:** Jack Cox - **int.:** Leon M. Lion, Anne Grey, John Stuart, Donald Calthrop, Barry Jones, Garry Marsh - **p.:** John Maxwell (B.I.P.).

* **LORD CAMBER'S LADIES** — **r.:** Ben W. Levy - **s.:** dalla comm.: « **The Case of Lady Camber** » di Horace Annesley Vachell - **sc.:** Benn W. Levy - **int.:** Gertrude Lawrence, Sir Gerald du Maurier, Benita Hume, Nigel Bruce - **p.:** Alfred Hitchcock (B.I.P.).

1933:

* **WALTZES FROM VIENNA (Vienna di Strauss)** — **s.:** dalla comm. di Guy Reginald Bolton - **sc.:** Alma Reville e Guy R. Bolton - **scg.:** Alfred Junge (con Peter Proud) - **mus.:** Johann Strauss sen. e Johann Strauss jr. - **int.:** Jessie Matthews, Edmond Knight, Frank Vosper, Fay Compton, Edmund Gwenn, Robert Hale, Hindle Edgar, Marcus Barron, Charles Heslop, Sybil Grove, Billy Shine jr., Bertham Dench, B. M. Lewis, Cyril Smith, Betty Huntley Wright, Berinoff e Charlot - **p.:** Tom Arnold (Gaumont British, by G.F.D.).

1934:

THE MAN WHO KNEW TOO MUCH — **s.:** Charles Bennett e D. B. Wyndham Lewis - **sc.:** A.R. Rawlinson, C. Bennett, D.B. Windham Lewis, Edwin Greenwood - **dial. agg.:** Emlyn Williams - **f.:** Curt Courant - **scg.:** Alfred Junge e Peter Proud - **mus.:** Arthur Benjamin - **mo.:** H. St. C. Stewart - **int.:** Leslie Banks, Edna Best, Peter Lorre, Franke Vosper, Hugh Wakefield, Nova Pibeam, Pierre Fresnay, Cicely Cates, D.A. Clarke Smith, George Curzon - **p.:** Michael Balcon - **p. ass.:** Ivor Montagu (Gaumont British Pictures).

1935:

THE THIRTHY-NINE STEPS (Il Club dei trentanove) — **s.:** dal rom. di John

Buchan - **sc.** e **adatt.:** Charles Bennett e Alma Reville - **dial. agg.:** Ian Hay - **f.:** Bernard Knowles - **scg.:** Otto Werndorff e Albert Jullion - **cost.:** J. Strassner - **mo.:** Derek N. Twist - **mus.:** Hubert Bath - **int.:** Robert Donat, Madeleine Carroll, Lucie Mannheim, Godfrey Tearle, Peggy Ashcroft, John Laurie, Helen Haye, Frank Cellier, Wylie Watson, Peggy Simpson, Gus McNaughton, Jerry Verno - **p.:** Michael Balcon - **p. ass.:** Ivor Montagu (Gaumont British Pictures).

1936:

THE SECRET AGENT (Amore e mistero) — s.: dalla comm. di Campbell Dixon tratta dal rom. « **Ashenden** » di William Somerset Maugham - **adatt.:** Alma Reville - **sc.:** Charles Bennett - **dial. agg.:** Ian Hay e Jesse Lasky jr. - **f.:** Bernard Knowles - **scg.:** Otto Werndorff (con Albert Jullion) - **cost.:** J. Strassner - **mus.:** Louis Levy - **mo.:** Charles Frend - **int.:** Madeleine Carroll, John Gielgud, Peter Lorre, Robert Young, Percy Marmont, Florence Kahn, Lilli Palmer, Charles Carson, Michael Redgrave - **p.:** Michael Balcon - **p. ass:** Ivor Montagu (Gaumont British Pictures).

SABOTAGE — s.: dal rom. « **The Secret Agent** » di Joseph Conrad - **adatt.:** Alma Reville - **sc.:** Charles Bennett - **dial.** Ian Hay, Helen Simpson, E. V. H. Emmett - **f.:** Bernard Knowles - **scg.:** Otto Werndorff (con Albert Jullion) - **cost.:** J. Strassner - **mus.:** Louis Levy - **mo.:** Charles Frend - **int.:** Sylvia Sidney, Oscar Homolka, Desmond Tester, John Loder, Joyce Barbour, Matthew Boulton, S. J. Warmington, William Dewhurst, Peter Bull, Torin Thatcher, Austin Trevor, Clare Greet, Sam Wilkinson, Sarah Allgood, Martita Hunt, Pamela Bevan, Arnold Bell, Albert Chevalier, Aubrey Mather, Charles Hawtrey, Frederick Piper, Hal Gordon - **p.:** Michael Balcon e Ivor Montagu (Shepherd, Gaumont British Pictures).

1937:

YOUNG AND INNOCENT — s.: dal rom. « **A Shilling for Candles** » di Josephine Tey (Elizabeth Mackintosh) - **adatt.:** Charles Bennett - **sc.:** Alma Reville, Edwin Greenwood, Anthony Armstrong - **dial.:** Gerald Savory - **f.:** Bernard Knowles - **scg.:** Alfred Junge - **mus.:** Louis Levy - **mo.:** Charles Frend - **int.:** Derrick de Marney, Nova Pilbeam, Percy Marmont, Edward Rigby, Mary Clare, John Longden, George Curzon, Basil Radford, Pamela Carme, George Merritt, J. H. Roberts, Jerry Verno, H. F. Maltby, John William Torin Thatcher, Peggy Simpson, Anna Konstam, Beatrice Varley, William Fazan, Frank Atkinson, Fred O'Donovan, Bill Shine, Philip Ray, Albert Chevalier, Richard George, Jack Vyvian, Clive Baxter, Pamela Bevan, Humberston Wright, Gerry Fitzgerald, Syd Crossley - **p.:** Edward Black (Gainsborough-Gaumont British Pictures).

1938:

THE LADY VANISHES — s.: dal rom. « **The Wheel Spins** » di Ethel Lina White - **adatt.** e **dial. agg.:** Alma Reville - **sc.:** Sydney Gilliatt e Frank Launder - **f.:** Jack Cox - **scg.:** Alec Vetchinsky (con Albert Jullion e Maurice Cater) - **mus.:** Louis Levy - **mo.:** Alfred Roome e R. E. Dearing - **int.:** Margaret Lockwood, Michael Redgrave, Paul Lukas, Dame May Whitty, Googie Withers, Cecil Parker, Linden Travers, Mary Clare, Naunton Wayne, Basil Radford, Emil Boreo, Zelma Van Dias, Philippe Leaver, Sally Stewart, Catherine Lacey, Josephine Wilson, Charles Oliver, Kathleen Tremaine, Michael Rennie - **p.:** Edward Black (Gainsborough Pictures).

1939:

* **JAMAICA INN (La taverna della Jamaica) — s.:** dal rom. di Daphne du Maurier - **adatt.:** Alma Reville - **sc.:** Sidney Gilliatt e Joan Harrison - **dial. agg.:** S. Gilliatt e J. Boynton Priestley - **f.:** Harry Stradling e Bernard Knowles - **eff. spec.:** Harry Watt - **scg.:** Tom N. Morahan - **cost.:** Molly McArthur - **mus.:** Eric Fenby - **mo.:** Robert Hamer - **int.:** Charles Laughton, Horace Hodges, Hay Petrie, Frederick Piper, Leslie Banks, Marie Ney, Maureen

O'Hara, Emlyn Williams, Wylie Watson, Morland Graham, Edwin Greenwood, Stephen Haggard, Robert Newton, Mervyn Johns, Herbert Lomas, Clare Greet, William Delvin, Jeanne de Casalis, A. Bromley Devenport, Mabel Terry Lewis, George Curzon, Basil Radford - **p.:** Erich Pommer e Charles Laughton - **p. esec.:** Hugh Perceval (Mayflowers Production).

A VENEZIA LA XX MOSTRA INTERNAZIONALE DEL FILM DOCUMENTARIO

di Nedo Ivaldi

Definita per lo più come Mostra di transizione, Venezia '69 presenta ad un'analisi meno superficiale alcune innovazioni niente affatto secondarie, e destinate a incidere sul futuro. Una di queste è l'aver fatto pressoché coincidere una delle due cosiddette « mostre minori », quella del Documentario, con la prima settimana della « mostra grande ». Si potrebbe dire che si tratta di una innovazione formale ma sarebbe un'osservazione troppo semplicistica perché non terrebbe conto del come si sono svolte fino allo scorso anno le mostre del Documentario, che praticamente andavano deserte e si celebravano davanti a pochi dispersi fra le poltrone vuote. E questo era valido anche per la mostra gemella, quella del Film per Ragazzi, ora spostata al mese di ottobre, all'inizio cioè dell'anno scolastico e quindi con almeno una potenziale platea di giovani a cui, appunto, i film dovrebbero essere distinati. Innovazioni, si dirà ancora, che erano nell'aria, ma che è merito della prima gestione Laura avere attuato, dando altresì impulso ad una maggiore qualificazione nella selezione dei filmati. E qui entriamo nel vivo della materia — una delle più attuali e scottanti dell'intero repertorio filmistico — che dai primi incunaboli si è sviluppata fino alle moderne tecniche di cinema-verità, del film-inchiesta, dei teledocumentari.

Ai selezionatori, dunque, si presenta, almeno potenzialmente, una gamma vastissima di scelta: unica difficoltà un metodo organico per il reperimento dei film. A questo proposito e allargando il discorso a tutta la manifestazione, abbiamo avuto uno scambio di opinioni con Aldo Bernardini il quale — col direttore della Mostra e, fino a metà luglio, con Libero Bizzarri — ha sostenuto il peso dell'organizzazione di questa sezione. Bernardini ha le idee chiare e a suo avviso « molto è stato fatto e molto resta da fare per mettere a punto un'organizzazione per il reperimento dei film nei vari Paesi, che consenta la selezione su un materiale quanto più ampio e rappresentativo possibile. Oltre al resto — egli prosegue — potreb-

be forse essere utile e fruttuosa una forma di coordinamento (in parte già sperimentata quest'anno) tra il lavoro dei selezionatori per la mostra grande e quello per il Documentario, così come un'opera capillare e sistematica per ottenere la collaborazione delle associazioni delle categorie interessate nei vari Paesi ». Un'esigenza, questa, che anche noi, nel lavorare alla selezione del 1968, avevamo sentito vivissima, ma che si tratta di portare avanti con volontà, decisione e in modo autonomo, anche se coordinato con la selezione maggiore. Già quest'anno l'attenzione di cui è stata oggetto la Mostra del Documentario, la si può riscontrare sfogliando il catalogo generale. Mentre lo scorso anno due sole paginette esaurivano l'argomento, nel 1969 la materia è suddivisa per generi e di ciascun filmato viene dato il cast e un breve cenno illustrativo. Sulla suddivisione in sezioni della Mostra, Bernardini dissente per quanto riguarda « quelle dedicate al film sperimentale (genere oltre al resto di incerta definizione), al cortometraggio a soggetto e all'animazione, che ben poco hanno a che vedere con la documentazione e l'informazione: la loro presenza — prosegue Bernardini — ingenera equivoci e allarga eccessivamente il campo d'azione della Mostra, impedendo che il panorama di ciascuna sezione possa essere sufficientemente ricco e approfondito ». Non condividiamo pienamente tali esclusioni data la natura antologica di una mostra che non va caratterizzata in senso specialistico, e questo soprattutto per i film sperimentali e d'animazione. Un qualche dubbio lo si può avere per i cortometraggi a soggetto, la cui inclusione è dovuta al fatto che non vi sarebbe altro spazio nel contesto generale della Mostra. Un punto dove le convergenze non possono mancare è quello relativo alla « collocazione di vari documentari in abbinamento ai film a soggetto nelle proiezioni serali della mostra grande ». Si è dato infatti il caso che per inseguire questo o quel documentario, il povero critico doveva fare delle vere e proprie acrobazie. Se si vuole far precedere con un documentario la proiezione in sala grande del lungometraggio, lo si faccia pure, ma questo non sia sostitutivo della normale proiezione di un'autonoma Mostra del Documentario.

Venendo ad un giudizio globale della produzione documentaristica vista a Venezia, dobbiamo dire che è stata rappresentativa della varietà dei temi che interessano i realizzatori di tutto il mondo. Naturalmente quei documentari che intendono portare avanti un discorso di natura sociologica trovano in questa forma espressiva la loro sede naturale. Ottimi esempi li abbiamo avuti dagli Stati Uniti, ma anche l'Italia non ha deluso (almeno in questo specifico settore), mentre stranamente assente è stata la Jugoslavia che sappiamo produce da anni documentari coraggiosi con un discorso interessante anche sul piano politico. Positiva, come sempre, la presenza della Gran Bretagna, anche se sono lontani e un poco offuscati i temi dei grandi maestri della scuola documentaristica inglese, da Grierson a Wright. Per quanto riguarda l'Italia il giudizio di Bernardini è piuttosto severo:

« Questo è il paese ove è stato visionato il maggior numero di opere, ed è stato possibile constatare il livello generalmente molto modesto della normale produzione documentaristica (realizzata quasi soltanto per puntare ai premi governativi) e nello stesso tempo apprezzare l'attività di alcuni pochi autori seri e volenterosi, presenti a Venezia con opere di indubbio interesse ».

Seguiremo ora, nell'analisi dei singoli lavori documentaristici, la suddivisione per generi del catalogo della Mostra ricordando che i lungometraggi *Il cavaliere inesistente* di Pino Zac e *Umano, non umano* di Mario Schifano non vengono presi in esame perché il primo non è giunto alla Mostra e il secondo è stato trasferito alla sezione informativa. Di alcuni film di cui non ci è stato possibile prendere diretta visione, trascriviamo la nota esplicativa riportata sul catalogo.

Film sperimentali

FEMME 100 TETES (t.l.: **Donna cento teste**) — Francia. **r.:** Eric Duvivier - **s.:** libero e parziale adattamento dell'opera omonima di Max Ernst - **speaker:** Jean Servais - **f.:** Pierre Fournier - **scg.:** Jean Caillon, Philippe Sevin - **p.:** Sandoz - bianco e nero, 35mm., 21'.

Un prodotto « culturale » che raggiunge indubbi valori illustrativi, cedendo però spesso al formalismo, ad un preziosismo figurativo complice della materia illustrata, in un contesto sostanzialmente disorganico. Il film mostra la raccolta di collages *pubblicata da Max Ernst nel '29, composta di incisioni tolte da testi antichi illustri, modificati e adattati alla sua fantasia surrealistica. Esatta la definizione che dà del libro André Pierre De Mandiargus nella didascalia introduttiva: « E' qualcosa di analogo a una sequenza di lanterna magica »: la si può adattare benissimo al film.*

JE, TU, ELLES (t.l.: **Io, tu, loro**) - Francia. **r., s., disegni:** Peter Foldes - **f.:** André Germain - **mo.:** Janine Martin - **m.:** Bernard Parmegiani - **int.:** Henri Piegay, Jacqueline Coue, Monique Lejeune - colore, 35 mm., 60' circa.

Una storia folle con risvolti moralistici. Elène giunge a Parigi dalla provincia decisa a diventare la modella del pittore Valéry. Questi tiene la moglie, autoritaria e possessiva, nel frigorifero di casa consultandosi con lei ogni momento. A poco a poco Elène entra nella vita di Valery tanto da far fuggire la moglie attraverso una parete della cucina. Troveremo poi il povero Valery nel frigorifero che produce quadri in gran numero tutti venduti da una efficientissima Elène. La storia si conclude in modo nebuloso con la fuga di Valery e con la moglie che si trasforma in gruccia. Alla fine due pesci volano verso l'infinito. Se è faticoso, e tutto sommato inutile penetrare e chiarire questo mondo astratto e simbolico, restano la godibilità di certe situazioni, che si rifanno al gusto del vaudeville, *e i disegni animati semplici e chiari.*

UN'IPOTESI DI FELICITA' — Italia. **r.:** Mario Gallo - **f.:** Elio Bisignani -

mo.: Roberto Perpignani - **m.:** Egisto Macchi - **p.:** Alfa Cinematografica - colore, 35 mm., 20'.

Pur nella brevità del filmato, Gallo affronta i capitoli più scottanti della realtà socio-culturale contemporanea, dalla contestazione studentesca alla strategia rivoluzionaria del Terzo Mondo, con uno stile tra l'allegorico e il realistico che si ispira ai modelli godardiani. Il risultato non è tra i più convincenti perché il film non è risolto sul piano formale: da un lato una materia densa di contenuti e di riferimenti, anche dolorosi, dall'altro un modo di organizzare le immagini e il dialogo tra il serio e il faceto che non si fa mai, purtroppo, ironico o satirico.

VEDO, VADO! — Italia. **r.:** Luca Patella - **coll.:** Rosa Bell, Anna Paparatt, Fabius Sargent - commento da saggi di Harry S. Sullivan e Erich Fromm - **f.:** Franco Lecca - **m.:** Vieri Tosatti - **p.:** Donata Fachini - colore, 35 mm., 10'.

Stravagante ma a suo modo coerente e fantasioso esempio di « turismo totale attraverso i tempi e gli spazi ». Vi si tende a illustrare ed esemplificare i vari processi mentali: dalla percezione alla conoscenza, dai problemi della sensazione visiva a quelli del linguaggio delle immagini [dal Catalogo della Mostra].

ASTROCOLOR — Stati Uniti. **r.:** Don K. Carlson - **f.:** Greg Kanavos - **scg.:** Sei Motoki - **m.:** Jerrie Fowler - **m.:** Dick Boyell - **p.:** Wilding Inc., Chicago - colore, 16 mm., 8'.

Un prodotto raffinato — lucido e levigato — della moderna civiltà dei consumi che ha nella pubblicità il suo altoparlante. In questo ambito raggiunge, attraverso un consumato mestiere, un risultato soddisfacente, che trova il suo limite naturale nello stimolo che intende suscitare nel pubblico a preferire i viaggi aerei.

EXPERIMENTS IN MOTION GRAPHICS (t.l.: **Esperimenti sui grafici in movimento**) — Stati Uniti. **r., s.,** commento, **f.:** John H. Whitney - **m.:** Balanchander - **p.:** John H. Whintney - colore, 16 mm., 19'.

Il film commenta una serie di spezzoni cinematografici realizzati nel corso di una ricerca programmata sui disegni grafici in movimento attraverso un moderno calcolatore elettronico (I.B.M. 2250 Graphic Display Consol) e spiega i problemi che si incontrano nell'impiego creativo si tale inconsueto mezzo espressivo. Fuori rassegna ma in concomitanza viene presentato il film dello stesso autore, Permutations, *primo saggio dei risultati di queste ricerche, particolarmente interessante per l'impiego del contrappunto sonoro* [dal Catalogo della Mostra].

WHY MAN CREATES (t.l.: **Perché l'uomo crea**) — Stati Uniti. **r.:** Saul Bass - **s.:** Saul Bass e Mayo Simon - **f.:** Eric Darstaad - **m.:** Jeff Alexander - **p.:** Saul Bass Associates, Inc., Los Angeles - colore 16 mm., 25'.

Un esempio anche questo, e tra i migliori, di quella tecnica di contaminazione tra realtà e disegni animati che si va sempre più diffondendo, dovuto

ad un maestro dell'animazione, Saul Bass, autore, tra l'altro, di alcuni « titoli di testa » di film famosi. Tema centrale è la « creatività », o per meglio dire, la storia della creatività nella vita dell'uomo. Un tema vasto che viene affrontato con originalità e spigliatezza tutta anglosassone e che in qualche punto sfiora la leggerezza. Alla fine il discorso acquista un maggiore spessore, con riflessioni poetico-filosofiche, quando il fatto di essere uomini e quindi in grado di creare richiama alla creazione biblica.

LA MONTRE (t.l.: **L'orologio)** — Francia. **r., sc., sc:** Peter Kassovitz - **f.:** Yan Le Masson - **m.:** François De Roubaix - **p.:** Films Du Centaure - **int.:** André Chaumeau, Monique Darpy, Albane, Rufus - bianco e nero, 35 mm., 18'.

Il film racconta le disavventure immaginate dal padre di una bella ragazza, il quale rifiuta di accettare, durante un viaggio in treno, la conversazione di un giovanotto che teme possa trasformarsi nell'amante della figlia: il giovanotto ne è in realtà il fidanzato, e aveva cercato di fare la conoscenza del suocero [dal Catalogo della Mostra].

LE'AT YOTER (t.l.: **Più lento)** — Israele. **r.:** Avraham Hoffner - **s.:** da un racconto di Simone De Beauvoir - **f.:** Adam Greenberg - **m.:** Zazo Erlich - **p.:** Avraham Hoffner - bianco e nero, 35 mm., 18'.

Nonostante la difficoltà di capire il dialogo, fittissimo, che si svolge tra due anziani coniugi, e i monologhi interiori della donna, il film comunica la carica umana che lo pervade mentre coglie un momento di crisi tra un uomo e una donna non più giovani dopo un lungo sodalizio, i quali sanno trovare attraverso il dialogo la forza di riprendere il cammino insieme. Immagini autunnali e una diffusa malinconia sottolineano questa vicenda, inconsueta e tanto più preziosa.

UN MONDO LONTANO — Italia. **r., s.:** Agostino Di Ciaula - **f.:** Granfranco Sfondrini - **p.:** Cinedelta - colore e bianco e nero, 35 mm., 11'.

Si potrebbe definire, ma temiamo di esagerare, un film d'atmosfera. Comunque in soli undici minuti, Di Ciaula riesce a comunicarci l'oppressione fisica e l'angustia spirituale vissuta da un giovane in un afoso pomeriggio domenicale in un paese del Meridione.

PLATZGEFECHT (t.l.: **Il posto conteso)** — Repubblica Federale Tedesca. **r.:** Gustav Ehmck - **int.:** Birgit Fullenbach, Ernst H, Hilbick, Joachim Hacketahl, Rainer Basedow, Charles Wilp - colore, 35 mm., 15'.

Si ricorderà di Ehmck Spur eines Mädchens (Traccia di una ragazza) *presentato alla Mostra di Venezia nel '67 (« un quadro clinico di una ragazza che agisce ai limiti della follia »). Ebbene questo cortometraggio è tutta un'altra cosa: un giochino, ben fotografato (ma non è più un merito), fatto di smorfie perché muto, con una buona colonna sonora e musicale. Il tutto per il possesso di una simbolica panchina bianca in un parco pubblico.*

PINCIANO, UN DOMINGO CON SOL DE VERANO DEL MES DE AGOSTO — Spagna. **r., s.:** Fernando De Bran - **f.:** Fernando Espiga - **m.:** Javier Moran -

int.: Fernando De Bran, Marisa Nuñez, Antonio Requena - **p.:** Los Films de la Piel de Toro, Madrid - bianco e nero, panoramico, 35 mm., 20'.

Un giovane in una giornata afosa d'estate pensa di godersi la natura e fa una passeggiata in campagna. Il caldo lo induce, in un campo assolutamente deserto, a togliersi i vestiti per cercare qualche refrigerio, ma una guardia lo obbliga a rivestirsi. Vari incidenti accadono al giovane, che la guardia ritrova, quando torna, ancora spoglio, finché una ragazza gli presta i suoi abiti in segno di solidarietà. Scandalo e arresto finale, in un clima di frenetico « vaudeville » [dal Catalogo della Mostra].

CHARON (t.l.: **Caronte)** — Stati Uniti. **r.** Bob Lewis e Les Green - **s.:** da un racconto di Lord Dunsany - supervisione alla **sc.:** Jim Galloway - **f.:** Stephen Burum - **int.:** Don Pedro Collex (Caronte), Frank Pitt (l'ultimo uomo), Sue Ryan (una donna intimorita), « Kentwood Players » - **p.:** Toltec Films, Los Angeles - colore 35 mm., 15'.

Collegandosi alle figure del « Giudizio universale » di Michelangelo, il film narra l'emblematica vicenda di un moderno Caronte, spietato conducente di un autobus che porta infine l'ultimo uomo al suo destino [dal Catalogo della Mostra].

Film di documentazione sociale

WALBIRI RITUAL AT GUNADJARI (t.l.: **Rituale Walbiri a Gunadjari)** — Australia. **r., commento, f.:** Roger Sandall - **int.:** membri della Tribù Walbiri, Australia Centrale - **p.:** Australian Institute of Aboriginal Studies, Sydney - colore, 16 mm., 28'.

Chi ha seguito il Festival dei Popoli di Firenze del '67 sa tutto sui riti religiosi delle tribù aborigene australiane, grazie all'imponente documentazione cinematografica degli australiani non *aborigeni che risale addirittura agli albori del cinema. Film etnografico per eccellenza, descrive il rito relativo alla iniziazione dei novizi a disegni sacri e a danze totemiche. Un documento d'indubbio valore, utile per lo studio di quei rituali, anche se non raggiunge il rigore e la poesia di quello che resta il capolavoro di questo genere di film,* Desert People *(1966) di Jan Dunlop.*

DANS LE VENT SANS MEMOIRE (t.l.: **Nel vento senza memoria)** — Francia. **r., s., commento:** Jean Leherissey - **f.:** Jean Leherissey, Christian Gaveau - **speaker:** Jean Negroni - **p.:** Films Jean Leherissey, Parigi - colore, 35 mm., 16'.

Il mondo dei Gitani, i « figli del vento », nel suggestivo paesaggio della Camargue, colto durante una festa rituale in cui s'intende onorare Sara, una fanciulla che la leggenda vuole essere stata l'ospite e la serva delle sante Marie-Salomé e Marie-Jacobé, le stesse che seppellirono il corpo di Cristo. Nonostante un'indubbia abilità nel montaggio, il film non riesce a fondere compiutamente la natura, il paesaggio, i lunghi silenzi con la festa zingaresca, che penetra in quel mondo, ma ne resta sostanzialmente estranea.

BARBED WATER (t.l. **Acqua uncinata)** — Gran Bretagna **r., s.:** Adrian J.

Wensley-Walker - **commento:** Ted Walker - **f.:** James Allen - **m.:** John Jeremy - **prod. esec.:** Seth Holt - **p.:** R. Clarke per Barbed Water Ltd., Londra - eastmancolor, 35 mm., 50'.

Ricorda L'uomo di Aran, *ma con l'esperienza del cinema-verità. Meno poetico, è più moderno nel taglio delle scene anche se il senso del duro lavoro dei pescatori-contadini delle Azzorre resta intatto con tutto il peso di una tradizione che continua. Suggestive e « nuove » nella loro nuda verità, alcune scene come quella della vedetta che dall'alto, con un cannocchiale, scruta il mare e non appena individua un capodoglio lancia un razzo e gli uomini sospendono il lavoro per dedicarsi alla caccia.*

AGOSTO '68 — Italia. **r., s., p.:** William Berger - **f.:** Igor Luther - **mo.:** Michel Gard - **m.:** Musica Elettronica Viva - **int.:** I membri del Leaving Theatre - colore e bianco e nero, 35 mm., 90'.

Lungo e insistito reportage *sulle vicende vissute dal Leaving Theatre al Festival di Avignone nell'agosto 1968. L'interesse maggiore del film lo si trova nella descrizione minuta e disadorna della vita quotidiana di quegli attori, tra i quali spiccano le personalità di Julian Beck e Judith Melina, in cui appare evidente la perfetta identità tra vita e teatro.*

ARAN DOPO FLAHERTY — Italia. **r., s.,** commento: Carlo Prola - **f.:** Fabrizio Palombelli - **m.:** motivi tradizionali irlandesi eseguiti da Mary Lovatt-Dolan - **p.:** Fabrizio Palombelli, Roma - **int.:** Maggie Dirrane - colore, 35 mm., 13'.

Un singolare documento che ci ripropone, dopo trentaquattro anni, la stessa situazione descritta da Robert J. Flaherty nel suo Man of Aran *(1934). Le cose, su quella lontana isola, non sono cambiate di molto, anzi sono peggiorate. I pochi abitanti rimasti (i giovani preferiscono emigrare) conducono la stessa grama esistenza strappando alla natura quel poco che serve loro per vivere. Questa squallida situazione ci viene descritta da Maggie Dirrane, che è stata l'interprete del film di Flaherty.*

LA POTENZA DEGLI SPIRITI — Italia. **r.:** Luigi di Gianni - **f.:** Emanuele di Cola - **mo.:** Rossana Coppola - **m.:** Egisto Macchi - **p.:** Documento Film - bianco e nero, 35 mm., 15' circa.

In un povero paese in provincia di Avellino è ancora praticata la magia: assistiamo alle cerimonie che il mago Cipriani, una specie di esorcista, compie per cacciare i demoni da una donna invasata [dal Catalogo della Mostra].

TERRA INFELICE — Italia. **r., s.:** Doreen Alexander - **f., mo.:** Antonio Russello - **m.:** Egisto Macchi - **p.:** Doeren Alexander, Iris Roma - bianco e nero, 35 mm. 10'.

Vista da un americano che vive a Roma, la realtà del nostro Sud può assumere i contorni di una ricerca etnografica. Il film ricalca esperienze fatte da altri sullo stesso argomento e con maggior mordente, ma ciò non toglie che ci siano, sia pure solo accennati, i motivi di un'arretratezza secolare che si manifesta nel fanatismo religioso e nella dura fatica quotidiana che trova come unica liberazione, ma frustrante, l'emigrazione. Ma dopo la sequenza del

« Divino Amore » ne Le notti di Cabiria *di Fellini, poco si è aggiunto sull'argomento.*

VENEZIA: UNA PROPOSTA — Italia. **r., s., f.:** Giovanni Wieser-Benedetti - collaborazione: Romano Chirivi, Cesare De Michelis, Gianni De Michelis, Nereo Laroni, Renato Nardi, Gianni Perini - commento: Umberto Troni - **m.:** Angelo Ephrikian - **p.:** Florian Film Merano - bianco e nero, 35 mm., 40'.

Film di netto impegno politico e civile che porta avanti un discorso chiaro e preciso per una soluzione dei problemi urbanistici di Venezia e dell'entroterra. Senza mediazioni letterarie o formali, Wieser affronta di petto il problema che non è solo di mera conservazione di una città storica giustamente considerata patrimonio della cultura internazionale, ma anche della sua promozione come città viva e aperta al futuro degli anni Settanta. Merito del regista è di essere rimasto rigorosamente aderente al tema sviscerandolo in ogni suo aspetto, ponendolo a confronto con varie soluzioni urbanistiche e avendo sempre come punto di riferimento l'uomo a cui la civiltà delle macchine e dei consumi riserva sempre meno spazio per una vita che non sia una mera sopravvivenza fisiologica.

LAW AND ORDER (t.l.: **Legge e ordine)** — Stati Uniti. **r., s., sc.:** Frederick Wiseman - **f.:** Bill Brayne - **p.:** Osti, Cambridge (Massachussets) - bianco e nero, 16 mm., 70'.

Chiaro esempio di « inchiesta filmata » (è stato proiettato anche ad Este) il film descrive giorno per giorno il lavoro quotidiano svolto dagli agenti del dipartimento di polizia di Kansas City (Missouri) con i quali il regista ha trascorso sei settimane. I casi umani rappresentati, colti nel momento stesso in cui si verificano, sono diversissimi, ciascuno una vera e propria trance de vie *che potrebbe essere materia per un film a soggetto. L'autenticità del documento ci assilla ogni momento (ecco il vero « occhio nel buco della serratura » di zavattiniana memoria) e ci fa partecipi di una umanità oppressa da mille problemi. Ritengo questo film di estremo interesse sociologico, ed esso dovrebbe essere analizzato attentamente dalle autorità preposte all'ordine pubblico assistite da sociologi e psicologi. Un film-cavia, dunque, che analizzato in uno spirito di collaborazione potrebbe portare ad un miglioramento della convivenza sociale.*

Film di animazione

L'ITALIANA IN ALGERI — Italia. **r., s.:** Giulio Gianini ed Emmanuele Luzzati - **f.:** Giulio Gianini - **m.:** Gioacchino Rossini - **p.:** Luzzati-Gianini, Roma - colore, 35 mm., 11'.

Riprendendo la felice esperienza già attuata con La gazza ladra, *Luzzati (scenografo teatrale tra i più apprezzati, dalla prorompente inventiva coloristica) e Giannini (direttore della fotografia) hanno ora voluto illustrare con una tavolozza ricca di colori, l'*ouverture *dall'« Italiana in Algeri » di Rossini. Un segno grafico ricco di riferimenti pittorici, non al servizio ma naturale complemento della colonna musicale, contraddistingue l'ultima fatica dei due autori, che vorremmo più attivi in questo settore.*

RADICE QUADRATA — Italia. **r., s., sc., dis.:** Pino Zac - **animaz.:** Giorgio Castrovillari - **collab.** alle animaz. e alla f.: Jinrich Hrdina - **m.:** Sandro Brugnolini - **p.:** Corona Cinematografica - eastmancolor, 35 mm., 11'.

Giuseppe Zaccaria (in arte Zac, e basta) ha una predilezione per i poveracci oppressi da una routine *mortificante. Dai tempi de* L'uomo in grigio *possiamo dire che Zac è rimasto sempre fedele allo stesso tema: graffiare, con l'ironia e con la satira, la gretta mentalità del piccolo borghese, meschino e vile. Il limite dell'opera di Zac sta proprio in questo odio, cieco come l'amore, che porta per l'ideologia borghese, che non riesce a decantare per poi accostarla e narrarla con animo disteso. Così anche in questo cortometraggio che ci propone gli incubi di un « mezze maniche » perseguitato dai numeri della sua calcolatrice.*

SUSZA — Polonia. **r.:** Henryk Ryszka e Stefan Schabenbeck - **m.:** Zofia Stanczewa - **p.:** Marian Sitek per SE-MA-FOR, Lodz - bianco e nero, 35 mm., 8'.

Un disegno animato non realistico, dove un motivo sociale ben definito dà luogo a rapide e moderne invenzioni grafiche [dal Catalogo della Mostra].

ZUCKERKANDL! — Stati Uniti. **r.:** John Hubley - **s.:** John Hubley e Faith Hubley - **commento:** Robert Hutchins - **f.:** Jack Beuhre - **p.:** John Hubley - Faith Hubley, New York - colore, 35 mm., 15'.

Satira a disegni animati di Zuckerkandl, un dogmatico filosofo che perora la causa del distacco dalle cose, del disimpegno e della « vita sana » [dal Catalogo della Mostra].

Teledocumentari

VENEZIA MUORE — Italia. **r.:** Carlo Tuzii - **s.:** Francesco Degli Espinosa e Carlo Tuzii - **f.:** Mario Masini - **effetti speciali:** Alberto Rosa - **mo.:** Sandro Esposito - **m.:** Peppino De Luca - **ricerche** e **doc.:** Franca Caprino ed Elisa Da Mosto - **dis.:** Cesare Tassinari - **organiz.:** Gianni Federici - **p.:** Pont Royal Film TV, Roma - colore, 16 mm., 40'.

L'urgenza di iniziative concrete per la salvezza di Venezia è qui vista attraverso l'incastro di citazioni letterarie e pittoriche che caratterizzano e impreziosiscono il film. Ciò conferisce all'opera una valida originalità, frutto di un qualificato impegno del regista e dei suoi collaboratori, raro nel campo del documentario cinematografico e forse possibile in quello dei telefilm. Resta il dubbio che le citazioni letterarie (da Wordworth, Marinetti e Ezra Pound) e quelle pittoriche (in particolare Lodovico De Luigi), si sovrappongano al tema centrale, facendolo perdere di vista o, addirittura, scadere a semplice pretesto.

THE GREAT CHARLIE CHAN (t.l.: **Il grande Charlie Chan)** — Stati Uniti. **r., sc.,** Joe Scher - **speaker:** Jim Lowe - **p.:** Sheldon Riss per Warner Bros. - Seven Arts - bianco e nero, 16 mm., 54'.

Esempio di rievocazione di un personaggio, in questo caso uno dei più famosi della letteratura e del cinema polizieschi, attraverso numerose citazioni cinematografiche. Il detective di origine cinese Charlie Chan venne

creato dallo scrittore Earl Derr Biggers e portato sullo schermo, in una lunga serie di telefilm, prima da Warner Oland e poi, dopo il 1938. da Sidney Toler (morto nel 1947). Il telefilm, prolisso e senza originalità nella successione meccanica delle varie citazioni, termina con un ampio condensato del film Charlie Chan at Treasure Island *(1939) di Norman Foster.*

Vari

THE PICTURES THAT MOVED (t.l.: **Le immagini che si muovono)** — Australia. **r.:** Alan Anderson - **s., sc.:** Joan Long - **sup.:** Stanley Hawes - **speaker:** Max Meldrum - **f.:** George Alexander - **m.:** Al Franks - **p.:** Frank Bagnall per Commonwealth Film Unity - bianco e nero, 35 mm., 45'.

Un documento prezioso da prendere come esempio per analoghe iniziative. Il film illustra le origini del cinema in Australia, dal 1896 al 1920, alternando materiale originale adeguatamente commentato a interviste con alcuni dei protagonisti dei cinema muto australiano. In questo modo si riesce a dare organicità ad una materia varia e multiforme, e contemporaneamente a permettere la visione di brani di film di difficile reperimento.

BHAKTI (t.l.: **Amore)** — Belgio: **r., s., sc.:** Maurice Béjart - **f.:** Willy Kurant - **m.:** motivi indiani - **p.:** Artium Summa, Bruxelles - **int.:** Ballett du XX Siècle - colore, 35 mm., 94'.

E' il film che ha inaugurato la Mostra del Documentario e che l'autore ha chiesto che venisse riproiettato nell'ambito della Mostra Grande. Se è comprensibile l'attaccamento che ogni autore ha per la sua opera, è chiaro che ogni eccesso, anche in questo campo è da evitarsi. Le ambizioni espressive del coreografo-ballerino Béjart per il suo primo approccio al cinema erano molte e complesse. In sintesi: contrapporre il concetto della vita orientale (indiano) a quello occidentale della moderna civiltà dei consumi, facendo perno sul balletto « Bhakti » presentato al Teatro « La Fenice » nella stagione 1968-69 e ispirato a temi della musica indù. Il risultato è un ibrido dove le intenzioni di Béjart, già piuttosto confuse in partenza, si sono ancora più intorpidite soprattutto per quanto riguarda il modo di rappresentare le due civiltà. Per fortuna ci sono i balletti, e qui il documentario assolve al suo compito con decoro.

LA GRANDE BARRIERE DE CORAIL (t.l.: **La grande barriera di corallo)** — Belgio. **r.:** Pierre Levie - **dir. scientifica:** A. Distèche - **sc.:** M. Dubuisson e A. Distèche - **commento:** M.me A. Dubuisson - **f.:** Ron Taylor e Pierre Dubuisson (riprese sottomarine), Marcel Thonnon e Michel De Mevius (riprese a terra) - **m.:** Gérard Corbiau - **m.:** Patrick Ledoux - **p.:** Université de Liège - technicolor, 35 mm., 95'.

Tipico documentario-lungometraggio che potrebbe affrontare l'onere di una normale programmazione in una pubblica sala se la miope consuetudine del noleggio non lo impedisse. Il pubblico al Lido ha seguito la proiezione con grande attenzione a conferma di quanto più sopra detto. Il mondo sottomarino rappresentato, nei pressi di grandi banchi corallini dei mari australiani al seguito di una spedizione belga, ha indubbiamente del fantastico. Il colore e il grande schermo fanno poi il resto creando una notevole suggestione.

PORO (t.l.: **Renna**) — Finlandia. **r., s.:** Aito Mäkinen - **f.:** Virke Lehtinen - **mo.:** Taina Kanth - **m.:** Rauno Lehtinen - **p.:** Aito Mäkinen, Virke Lehtinen, per Filmiryhma Oy, Helsinki - eastmançolor, 35 mm., 9'.

Due volte all'anno, in Finlandia, le renne vengono radunate nei recinti: i neonati sono marcati, si contano i capi di ciascuna mandria; alcune renne vengono vendute, altre uccise. Il resto viene poi di nuovo avviato ai boschi. Il film illustra questo avvenimento [dal Catalogo della Mostra].

UNE INFINIE TENDRESSE (t.l.: **Una tenerezza infinita**) — Francia. **r., sc.:** Pierre Jallaud - **f.:** Georges Barsky - **mo.:** Philippe Gosselet - **m.:** François De Roubaix - **int.:** José Guerra, Jean Christophe, Jeanne Lenox, Naëlle France, Serge Rachevsky - bianco e nero, 35 mm., 92'.

Un film insolito impastato di malinconia. E' questo il suo grosso limite oltre che l'eccessiva lunghezza. Bella l'immagine di questo rapporto di amicizia tra due bambini spastici, Simon ed Emmanuel, ma l'analisi, appassionata e autentica, rischia di trasformare il bambino in un oggetto, appunto, da studiare. Notevole lo sforzo registico, che ricorda le scansioni bressoniane nel lento passare dei giorni.

LAISSEZ-LES VIVRE (t.l.: **Lasciateli vivere**) — Francia. **r.:** Christian Zuber - **s.:** Christian Zuber e Nadine Zuber - **f. e commento:** Christian Zuber - **mo.:** Michèle Boehm - **m.:** da J. S. Bach e una composizione originale di Michel Auser - **p.:** Omnifilms-Galapagos Film, Parigi - eastmançolor, 35 mm. 95'.

Altro esempio di documentario-lungometraggio come La grande barriera di corallo, *dovuto al cineasta-esploratore Christian Zuber preoccupato della salvezza di diverse specie animali in via di estinzione. Tutti ricorderanno l'interesse dimostrato dalla stampa mondiale sul massacro dei piccoli delle foche: è grazie a Zuber che il caso è scoppiato. Il film, che è costato sette anni di riprese in tutti i continenti, ha il pregio dela drammatica autenticità e presenta gli animali senza deviazioni antropomorfiche alla Walt Disney.*

KYOTO - Giappone-Italia. **r.:** Kon Ichikawa - **s., commento:** Shuntaro Tanikawa - **superv. tecnica:** Kenzo Tange, Yusaku Kamekura, Tadashi Ishikawa - **f.:** Naoyuki Sumitani - **m.:** Tohru Takemitsu - **p.:** C. Olivetti, Ivrea - colore, 35 mm., 40'.

Ecco un mediometraggio del regista de L'arpa birmana *(1956) e* Le Olimpiadi di Tokio *(1964) realizzato con grande perizia tecnica e un supporto di immagini stupendo. Viene descritta una delle più illustri e belle città del Giappone, Kyoto, l'antica capitale, con il Giardino di Pietra, il Tempio di Ryoanji, il Giardino di Muschio, il Tempio di Saihoji e la Villa Imperiale di Katsura. Prodotto dalla Olivetti di Ivrea, rappresenta un esempio ad alto livello di pubbliche relazioni.*

A TEST OF VIOLENCE (t.l.: **Una prova di violenza**) — Gran Bretagna. **r. e s.:** Stuart Cooper - **f.:** Curtis Clarke - **m.:** Paul Glass - **p.:** Sawbuck Productions Ltd., Londra - colore, 35 mm., 14'.

Non è raro l'incontro tra pittura e cinema. Ecco in questo cortometraggio di Cooper, molto intenso e sobrio, condotta con coerenza la protesta contro

la violenza, prendendo come base i quadri del pittore madrileno Juan Genovés. Senza alcuna disgressione narrativa, il film è tutto giocato sui quadri, che assumono un rilievo dominante nell'inquadratura.

AL DI LA' DEI SENSI — Italia. **r.** e **s.**: Paolo Saglietto - **f.**: Giancarlo Lari - **m.**: Franco Potenza - **p.**: Pegaso - colore, 35 mm., 20' circa.

Illustrazione di alcuni fenomeni del mondo para-normale: dalla superstizione allo spiritismo, dalla telepatia alla telecinesi, fino ai meccanismi oscuri del sogno [dal Catalogo della Mostra].

LINEE DELLA RICERCA — Italia. **r.**: Guido Guerrasio - **s.**: Guido Guerrasio e Franco Russoli - **commento:** Franco Russoli - **f.**: Giulio Gianini - **m.**: Studio R7 - **p.**: Carlo Monzino, Milano - colore, 35 mm., 21'.

Film sull'arte, che fonde perfettamente immagini e commento parlato, grazie alla consumata perizia di Guerrasio, il quale ha raggiunto ormai nelle sue realizzazioni uno standard elevato, e la competenza critica di Franco Russoli, che dà al film il supporto, sempre preciso e pregnante, della parola che interpreta e spiega. Quindi anche lo spettatore comune è posto in grado di penetrare un poco nella grande selva dell'arte contemporanea. Infatti il cortometraggio è un panorama dei movimenti artistici in pittura negli ultimi quindici anni ed è stato realizzato per la maggior parte all'ultima Biennale di Venezia e a Kassel.

MIRAMAR: UN CASTELLO — Italia. **r., s., sc.**: Mario Volpi - **f.**: Mario Volpi - **m.**: Sergio Pagoni - **p.**: Julia Cinematografica s.r.l., Trieste - colore, 35 mm., 20' circa.

Pregio del film è di non lasciarsi dominare dalle suggestioni (ma bensì averle controllate) che provengono da un Castello come quello di Miramare a Trieste, residenza dello sfortunato Massimiliano d'Asburgo. L'evoluzione storica è creata attraverso un'atmosfera favolosa che può ricordare Marienbad, *in cui si fondono cose e personaggio aiutando a capire il clima che portò Massimiliano in Messico, ove morì senza sapere il perché.*

MISSIONE SPAZIO: TEMPO ZERO — Italia. **r.**: Roberto Gavioli e Marcello Bernardi - **s.**: Marcello Bernardi - **sc.**: Guglielmo Zucconi, Roberto Gavioli, Marcello Bernardi, Cesare De Ferrari - **f. degli inserti**: Giuseppe Colla - **mo.**: Cesare De Ferrari - **int.**: Gaby Berg - **p.**: Gamma Film, Milano - colore, 35 mm., 100' circa.

Il nucleo centrale del film, l'idea di accostare la nascita di un bambino alla discesa del primo uomo sulla Luna — di per sé ottima — ha talmente suggestionato i realizzatori che l'hanno esasperata cedendo quindi all'effetto fine a se stesso. Il film, molto ambizioso, intende contrapporre certe situazioni falimentari a cui siamo pervenuti sulla nostra Terra all'energia spirituale che anima l'uomo e, per esempio, gli consente di conquistare gli spazi siderali. Ci sarebbe da discutere a lungo: accettiamo il film come un esperimento, in parte mancato, forse perché troppa carne è stata messa al fuoco. Un poco di umiltà avrebbe consentito di affrontare l'argomento con più di-

stacco e conferirgli quel valore di inchiesta e di scientificità che qui, nonostante le dichiarazioni, non troviamo.

LA SCOPERTA DELLA LOGICA — Italia. **r.:** Franco Taviani - **f.:** Gerardo Patrizi e Adriano Bernacchi - **commento:** Alberto Projettis - **mo.:** Giuseppe Giacobino - **org.:** Giancarlo Di Fonzo - **p.:** Geo Tapparelli, Milano - colore, mm., 13'.

Illustra il « metodo attivo » applicato nei primi anni scolastici. Assistiamo alla scoperta della realtà e all'organizzazione del pensiero fatta dai bambini senza mediazioni teoriche, ma direttamente. Il cortometraggio è realizzato con serietà e metodo, mantenendosi aderente alla materia trattata.

TOAST (t.l.: **Brindisi)** — Polonia. **r.:** Jan Lomnicki - **commento:** Karol Malcuzynski e Jerzy Lisowski - **f.:** Bronislaw Baraniecki, Jerzy Goscik - **coreografia:** Zbigniew Kilinski - **mo.:** Ludmila Niekrasowa - **m.:** Jerzy Maksymivk (Orchestra Filarmonica di Varsavia diretta da Bogustaw Madey) - **p.:** Studio dei Film Documentari, Varsavia - colore, 35 mm., 60'.

Il film — che è stato realizzato in occasione del XXV anniversario della proclamazione della Repubblica — fa un quadro e un bilancio della situazione attuale della Polonia, delle sue risorse, dal punto di vista economico, artistico ed umano [dal Catalogo della Mostra].

DER MALIK — Repubblica Democratica Tedesca. **r.:** Giovanni Angella - **s., commento:** John Heartfield, Wieland Herzfelde - **f.:** Rolf Sohre - **p.:** Defa Studio Für Kurzfilme, Berlino - bianco e nero e colore, 35 mm., 15'.

Mantenendo il suo impegno registico nell'ambito del film sull'arte, Giovanni Angella ha raggiunto una scioltezza di racconto e una perfetta fusione tra immagine, commento parlato (essenziale in questi film), e colonne musicali. Questo film, dedicato ad illustrare lo sviluppo della casa editrice « Malik » di Berlino, ne è un esempio condotto con serietà e un supporto di documentazione veramente notevole. Il discorso, senza perdere in profondità, si allarga alla situazione tedesca dal primo dopoguerra, passando attraverso la persecuzione nazista, fino ai nostri giorni. Ricco, addirittura denso, il materiale a disposizione, con alcune delle maggiori pubblicazioni d'impegno culturale e sociale dell'epoca, con Brecht e Majakowskij, e dato da quadri e disegni fra cui spiccano quelli di Grotz e Heartfield (il « monteurdada » che ha contribuito anche alla realizzazione del film).

MUZICA MAI PRESUS DE DRICE (t.l.: **Musica prima di tutto)** — **r., sc.:** Nina Behar - **s.** da un'idea di Vasile Varga - **Consulenti:** Eleonora Costescu, Vasile Varga - **f.:** Doru Segall - **r. s.:** St. Gogiu - **mo.:** Silvia Chiric - **m.:** Radu Zamfirescu - **p.:** Victoria Miriste per Alexandru Sahla, Bucarest - colore 35 mm., 12'.

Rivolgendo la sua attenzione alle opere dei pittori romeni del secolo scorso e dei nostri giorni, l'autore ha basato il film sull'idea che il colore ha dovuto affrancarsi da certe servitù prima di arrivare a conoscere le proprie risorse, le proprie intrinseche qualità, prima di raggiungere l'autonomia, la musicalità, la capacità di commuoverci direttamente [dal Catalogo della Mostra].

VIVALDI'S VENICE (t.l.: **La Venezia di Vivaldi**) — Stati Uniti. **r., s., f.:** Carlo Bavagnoli - **m.:** motivi di Antonio Vivaldi - **p.:** Life Magazine, New York - colore, 16 mm., 27'.

Modesto esempio di documentario tradizionale al servizio di una piatta e anonima illustrazione.

(a cura di *N. I.*)

PICCOLO DISCORSO SULLA LIBERTA'

di Guido Bezzola

Non è una novità, dire che il nostro cinema ha scoperto il sesso, e fin qui d'accordo: è un aspetto importantissimo della vita, parlarne e studiarlo non può non farci bene, soprattutto a noi italiani che in questo campo ci crediamo all'avanguardia, e invece siamo fermi più o meno al medioevo. Quel che mi fa nascere dei dubbi è il modo con cui il problema viene affrontato da registi e sceneggiatori: si direbbe che, dinanzi a esso, non sappiano più a che santo votarsi, di colpo si trovino bloccati da tabù, da incertezze, da ignoranze vere e proprie, col risultato che quel che si vede sullo schermo è quasi sempre scontato o noioso o poco credibile. Proprio per fermarsi alle soglie del discorso, è facile dire che praticamente in ogni film, oggi, c'è una scena che si svolge a letto: ebbene, poche cose fanno tanto ridere quanto codesti episodi, che nell'intenzione degli autori dovrebbero costituire i punti salienti dell'opera. Come infatti non cedere all'ilarità nel vedere due brave persone di sesso diverso (generalmente), spogliate e coricate l'una accanto all'altra, artisticamente drappeggiate in lenzuola che le fasciano come grosse mummie, oppure seminude ma in pose statuarie, per evitare ogni sospetto di pornografia? (come se la pornografia molte volte non esistesse già nella mente del regista o in quella dello spettatore, indipendentemente dall'immagine proiettata). Adesso si è aggiunta un'altra trovata, quella dell'alternare inquadrature ravvicinatissime dei corpi nudi intrecciati, di modo che non si capisce mai se ci viene presentata un'ascella o qualcosa di più intimo: ma la scoperta non è nuova, riprende le esperienze compiute negli anni trenta da alcuni fotografi europei (uno dei pochi casi in cui oggi la fotografia influenza il cinema e non viceversa), e ormai non è altro che un luogo comune in più, mai ravvivato da una sostanziale novità d'invenzione.

Lungi da me l'idea di dare lezioni di arte amatoria (come potrei, senza essere mai andato al di là di un men che mediocre apprendistato?), tuttavia, se c'è un posto vivo, allegro, abbandonato e disteso, questo dovrebbe essere il letto qualora ci si trovi in due persone, più o meno intenzionate a fare la stessa cosa, l'una disposta a patire e l'altra a fare. Come mai nei film il tutto si trasforma in una cerimonia semi ufficiale, carica di significati e di allusioni riposte (sempre s'intende che il regista abbia ambizioni vere di racconto), insomma una specie di rito o di rappresentazione, che ha già il suo linguaggio e le sue convenzioni? Probabilmente, ancora una volta, la ragione risiede nella

immaturità dei registi: sanno che il sesso è importante, sanno che la nostra vita ne è profondamente influenzata, ma conservano per l'argomento una sorta di timore reverenziale, che li gela e toglie loro spigliatezza e semplicità; rappresentano cioè visivamente, nell'impacciata lentezza delle inquadrature e delle sequenze, quelle implicazioni e complicazioni che facilmente accompagnano i rapporti sessuali, ma che generalmente restano inespresse, o si traducono in reazioni non in quei momenti ma dopo, lungo le ore della nostra vita quotidiana. Si vuole dire troppo e troppo in fretta, insomma, e si finisce per cancellare le sfumature, qui particolarmente necessarie, per dare una rappresentazione condensata, sommaria e frettolosa di uno dei momenti più complessi della nostra vita. Del resto, tant'è: la gente più o meno capisce, ingolla anche questa convenzione e si tira avanti. Chi ci guadagna sono i fabbricanti di lenzuola, di federe e in genere quelli che i magazzinieri di caserma chiamano (o chiamavano) « effetti letterecci ».

Un patente caso del genere (purtroppo) si è avuto col film di Florestano Vancini Un'estate in quattro. *Tutti e quattro i protagonisti sono sbagliati con l'eccezione — forse — del personaggio interpretato da Ingrid Thulin: però, mentre nel caso della Thulin appunto e di Björnstrand l'abilità tecnica degli attori valeva a reggere battute e situazioni destinate a crollare in ogni altro caso (mai visto uno psicanalista del genere!), la coppia Dexter-Gemma rotola ben presto nel ridicolo. Lei, una graziosa idiota ninfomane capricciosetta e capace ancora — nel 1969! — di strillare come una pazza per un ramarro: lui, una chiara onesta faccia da bagnino, in grado di fornire prestazioni eccelse come* homme de quantité *ma senza la benché minima sfumatura psicologica. Il parlar di sesso dei due italiani, il loro far l'amore ad ogni costo e in ogni momento finisce per essere una sforzatura che li rende ancora più innaturali degli svedesi (muniti di borse SAS, per far capire meglio che venivano dalla Scandinavia). Su simili basi non si costruisce nulla, e difatti il film termina in qualche modo, con un dramma inutile e un medico pazzo, quando i due italiani non erano in fondo meno meritevoli di cure psichiche. Un vero peccato, dopo tutto, perché da anni ammiro e stimo Vancini e il suo lavoro, l'ho scritto più di una volta e, nello stesso campo o quasi, mi è capitato di trovare eccellente il delicatissimo* La calda estate.

D'altra parte, sarebbe necessaria a questo punto una considerazione quasi sociologica: se andiamo a guardar bene tra i nostri registi, vediamo che la stragrande maggioranza proviene dal ceto piccolo o piccolissimo borghese ed è originaria (direttamente o in seconda generazione) da cittadine di provincia Ora, per quanto uno cerchi di cambiare, una ascendenza del genere deve portarsela con sé, e per parecchio tempo: si nasce piccoli borghesi di provincia, poi si riesce con gran fatica a non esserlo più, ma non è che di colpo ci si trasformi in tutt'altro, si resta lì, a mezza via, un po' ibridi; si rompono i legami col passato, si aderisce a ideologie eversive o quasi, si entra in un giro internazionale ma si ha sempre la coscienza di agire contro *qualcosa, di affermare la volontà di essere diversi da qualcosa che preesiste e che ha condizionato a lungo le nostre vite. Quando uno risiede a Roma, con la falsa impressione di un cosmopolitismo che è a sua volta molto più provinciale di quanto*

non si creda, quando si trova sul set a dirigere un film, con attori stranieri forse, e va a colazione con le dive e viene intervistato dai giornalisti che domani lo dimenticheranno, difficilmente riuscirà a tenere la testa a posto, a non credersi completamente mutato, anche se in realtà molto del suo passato gli sta addosso e dentro. Nell'uscire da Notre Dame incoronato imperatore, Napoleone disse a suo fratello Giuseppe: « se nostro padre ci vedesse! », e con ciò dimostrava di essere côrso e provinciale fin nelle midolla; l'insoddisfazione, l'ostentazione, il gesto outré *mostrano sempre con fin troppa eloquenza come realmente lavori la psiche, quali scrolloni l'uomo vecchio dia per levarsi di dosso la scorza nuova che gli hanno voluto imporre. Se sui nostri schermi vediamo sfilare ininterrottamente amplessi in vario modo assortiti e uccisioni di madri padri figli e nipoti e incesti e antropasti (neologismo da me inventato in questo momento per indicare pasti antropofagici) ricordiamoci che, a parte i furbi che sfruttano il filone, il discorso non è tanto rivolto a noi quanto dai registi a loro stessi, e la prova di ciò sta nella serietà con cui ci vengono propinati i discorsi. Assistiamo, insomma, a un tentativo di esorcizzare i propri incubi, i propri tabù, narrandoli agli altri: giungono allo schermo tutto il fermentare, tutto il ribollire degli istinti e dei desideri che così a lungo sono stati repressi e, si noti, allo show partecipano più o meno tutti i nostri uomini di cinema, dai maggiori ai minori. Ora, è vero che l'opera d'arte è sempre più o meno una confessione, ma è anche vero il fatto che adesso si hanno soprattutto confessioni di un certo tipo non solo per moda o per vezzo ma perché il nostro paese è in crisi evolutiva e tale crisi si rispecchia fedelmente nelle arti. Si voglia o no, piaccia o no, scegliendo l'Europa l'Italia ha scelto di assomigliare più a Francoforte o a Groninga che non a Beirut: la strada sarà lunga, certo non diventeremo olandesi ma non saremo nemmeno quelli di cent'anni fa. Dobbiamo rivedere tutto, cancellare certezze e convinzioni, distruggere non certo nel senso voluto dal fascismo « la piccola Italia onesta di Re Umberto » che piaceva a Pietro Pancrazi e invece non era mai esistita; nel clima del primo dopoguerra parevano cose facili, ottenibili in fretta. Poi si è visto che le difficoltà erano tante e mutevoli, gli anni passavano, i capelli si ingrigivano: può servirci di consolazione il vedere che anche i giovani registi cascano negli stessi problemi e tentano pateticamente di dimostrare la loro « modernità » con veri e propri libelli filmici che non spostano i termini dei loro dilemmi e che si limitano a confermare certe carenze del carattere e del costume nazionali. Novanta volte su cento, il nostro film spregiudicato e coraggioso è una storia boccaccesca narrata al Caffè Centrale dal protagonista della vicenda: cento volte su cento, nelle scene in cui figurano donne nude gli sguardi degli spettatori perforano soltanto alcuni ben determinati punti dello schermo senza badare nemmeno un istante alla pregnanza espressiva di quel nudo. Da una parte, è bello che sia così: da un'altra c'è da mettersi le mani nei capelli.*

E poi ancora, in un certo senso è logico che questo avvenga: è passato l'impegno sociale del neorealismo, è passato il primo disimpegno di marca Andreotti, è passato il secondo impegno, più o meno aperto da Il Generale della Rovere*; il discorso sociale si fa difficile perché presuppone l'analisi acuta di una società sulla via dell'industrializzazione e Roma non è il punto di osser-*

vazione più adatto, i contrasti grossissimi si avvertono sempre meno, alla democrazia ci si è talmente abituati da avere ogni tanto voglia di distruggerla. Gli autori tornano a loro stessi, cercano nel film di proiettare i loro desideri di libertà, dopo aver capito che la libertà politica non è un dono ma è frutto di un ben chiarito atteggiamento interno, assunto responsabilmente. Dalla libertà privata — intesa in senso non certamente malagodiano — nasce la libertà pubblica: occorre essere liberi dentro di sé, per parlare di libertà agli altri, e questo è un insegnamento che ci viene un po' da tutte le parti.

Accanto alle mode, agli umori, agli influssi, questo nuovo interesse per i problemi sessuali fa parte proprio della problematica della libertà: è un tentativo come un altro per aiutare la costruzione di una società nuova, ora che abbiamo capito quanto precaria e arcaica sia la struttura della tradizionale famiglia italiana e della società che da essa si informa. Naturalmente, è un argomento pericoloso, che si presta a equivoci di ogni genere, in buona o in mala fede, e forse sono troppo ottimista nell'accennare a questa chiave interpretativa; a me pare tuttavia che in qualche caso almeno bisogni tenerla presente.

IN FONDO AL POZZO

di Sam Terno

Monotonia

Molti problemi del cinema e dello spettacolo italiano — di carattere legislativo, economico, culturale — sono tuttora non risolti. Su queste pagine ne abbiamo accennato più volte, il tasto è dolorosamente monotono: gli autori — almeno alcuni, perché altri tacciono totalmente — sono in modo sterile impegnati in disquisizioni accademiche, fra di loro soprattutto, nella sostanza curando il persistere dei propri interessi tradizionali (ad esempio, che cosa fanno gli autori, in concreto, contro la censura? è una domanda che abbiamo formulato più volte, ampiamente); i critici — almeno quelli che scrivono sui giornali che « contano » — non dànno che scarsi contributi alla conoscenza e al dibattito; la legge continua ad assegnare « premi » discutibili a cortometraggi e a documentari che non circolano e non sono visti da nessuno; ampi settori sono tuttora privi di precisa e responsabile regolamentazione, anche nel campo dei teatri stabili, la prosa, la lirica. Ma i produttori continuano a fare film di puro commercio, alcuni attori e alcuni registi a guadagnare, chissà perché, decine e centinaia di milioni, ed è insomma, allo stato attuale delle cose, il cinema di routine ad avere la meglio, e il conformismo e rafforzarsi, perché le idee nuove, le idee che non garantiscono a priori il successo non riescono che raramente a farsi strada. E dire che avrebbero dovuto essere — che dovrebbe essere — proprio il contrario.

E la critica?

La Mostra di Venezia ha ufficialmente inaugurato, in un certo senso, un nuovo modo di far critica: il dichiarare di non capire il film e buonanotte. Il lettore può in proposito, pensare: « com'è onesto e sincero il critico del mio giornale a dire che non ha capito »; « come deve essere difficile e complicato questo film se il critico del mio giornale, che è così bravo, non l'ha capito »; « i film belli, il critico del mio giornale, li ha sempre capiti, e ha scritto che sono belli: se questo film non si capisce, è segno che è brutto »; « sono i film di oggi che non si capiscono e che sono brutti, molto meglio quel bel cinema facile di una volta ». Se il lettore è anche spettatore, e se per caso sul film in questione ha un suo giudizio, non può che pensare — stando attento al parere del critico — di avere lui sbagliato, dal momento che il critico auto-

revolmente gli assicura che il film « non si capisce ». A questo punto il critico — il discorso, evidentemente, non è legato a nessun caso particolare — ha già commesso alcuni errori gravi: il non essersi informato, innanzitutto, come professionalmente gli compete, sulle intenzioni e sulla impostazione dell'autore; il non avere dimesso il proprio « habitus » mentale e il non essersi accinto soprattutto a considerare se ciò che al regista interessa esprimere sia espresso compiutamente o meno; il disprezzare il proprio lettore, che ha diritto assai più di essere aiutato e indirizzato a comprendere il mondo dell'autore che di ammirare l'adeguamento altrui al mondo del critico. I critici, alcuni critici, si considerano troppo spesso i destinatari del film, e si offendono se il regista non si adegua a loro; è per questo che spesso ignorano le novità o le disprezzano o non capiscono. Anni fa, ancora a Venezia — c'è chi lo ricorda bene, coi nomi e i cognomi — alcuni critici facevano gli offesi perché un certo giovane regista che si chiamava Godard « non si faceva capire » e forse li prendeva in giro... dal momento che non si faceva capire. Oggi sono altri i registi, ma i critici sono pressapoco del medesimo stampo o assai simile è il loro atteggiamento: di attesa, non di ricerca; di disinteresse, non di impegno; di conformismo, non di scoperta; di aristocrazia, non di studio: non gli viene mai il sospetto, infine, di poter essere considerati per quel che sono o addirittura peggio (un po' pigri, un po' scarsi di curiosità lo sono certamente) da un lettore-spettatore che si accorga... del gioco? Tanto più che il risultato è che Fellini Satyricon *viene magari caricato di riserve e di strizzatine d'intesa,* Porcile, Sotto il segno dello scorpione, Sirocco d'hiver, Os herdeiros, Bhuvan Shome, Macunaima, Tiltott Terület, Paulina s'en va, Dnevnye Zvezdy, Cest a slava *visti in superficie e trattati con faciloneria: al contrario* Vedo nudo *o* Dove vai tutta nuda *o* Il leone d'inverno *o* Toh, è morta la nonna *vengono considerati con approvazione o con bonomia (« sia pure nei suoi film il film è divertente — o è riuscito » — eccetera eccetera) e Pasquale Festa Campanile è reputato un regista.*

Siamo convinti che il discutere di critica senza falsi pudori sia doveroso e fondamentale. E Bianco e Nero *riprenderà presto, e più ampiamente, il discorso.*

Assoluzioni

L'assoluzione « perché il fatto non costituisce reato » di Pier Paolo Pasolini, Cesare Zavattini e degli altri imputati per i fatti della sala Volpi avvenuti durante la Mostra di Venezia 1968, nonché l'assoluzione in appello di Pasolini per Teorema, *dopo quella in primo grado — anche se risulta pendente l'ultimo ricorso, in Cassazione — sono decisioni che confortano, sulla possibilità di risolvere civilmente e nel senso giusto episodi dolorosi di deviazione antidemocratica e di incomprensione. Al momento in cui fu interrotta dalla polizia, l'assemblea della sala Volpi sembrava infatti essere vicina, con la discussione, a incontrarsi con quella della sala grande, il che avrebbe potuto portare a una svolta significativa in tutta la Mostra. La decisione di interromperla poteva rispondere a circostanze burocratiche, non certamente culturali e democratiche, tanto più che nulla veniva fatto per impedire le violenze di oppositori che erano tali non in fase di discus-*

sione ma esclusivamente sul piano di metodi e di atteggiamenti fascisti. Per quanto concerne Teorema, *ci rifacciamo a quanto scrivemmo poco meno di un anno fa, su* Bianco e Nero, *n. 11/12 del 1968, al momento della prima assoluzione. Non è certamente coi processi che si discute il cinema d'autore, non è mai coi processi che si discute il cinema o qualcos'altro: e il cinema di Pasolini è fra il più colto e poetico di oggi, comunque lo si voglia considerare. Ed è difficile non ricordare che è sostanziale volontà della nostra Costituzione escludere l'opera di impegno e di ingegno persino dai legami del cosiddetto « buon senso ».*

Strehler

A metà ottobre è caduta la prospettiva di un accordo fra Giorgio Strehler e l'Ente del Teatro Stabile di Roma — accordo dato quasi per certo in estate —, in seguito al quale il regista avrebbe assunto la direzione del Teatro a partire dalla stagione che ora inizia. Dopo che Strehler aveva lasciato il Piccolo Teatro di Milano, lo scorso anno, e dopo le sue dichiarazioni contrarie alla tipologia stessa dei teatri stabili, la notizia dell'estate non aveva mancato di sorprendere, anche perché seguiva a un'attività libera del regista, con un gruppo cooperativistico, attività di cui egli aveva appassionatamente sottolineato caratteristiche, possibilità, meriti, e che aveva avuto nel Fantoccio lusitano *un momento di notevole rilievo. Ora si è compreso definitivamente che le richieste di Strehler — dal suo punto di vista più che legittime — erano tali, almeno alcune, da togliere al Teatro Stabile, se accolte, la sua stessa natura di ente pubblico nel senso vecchio e burocratico ma certamente ancora... contemporaneo del termine. L'errore di Strehler è stato il credere di poter modificare la struttura dei teatri stabili cominciando con l'attaccare frontalmente quello di Roma, certamente il più condizionato, dal punto di vista politico, e il meno interessato — a priori — a un lavoro che sia in primo luogo di carattere culturale* soltanto. *Se Strehler aveva creduto di non andare più oltre a Milano, dopo ventitre anni, nel suo lavoro, nei suoi risultati, nel tentativo di uscire da strettoie politiche, burocratiche, clientelari, egli certamente si è illuso di poter riuscire a Roma. Diremo di più: non è mancata, in chi aveva creduto seriamente nei propositi di indipendenza e di battaglia personale di Strehler, una qualche disillusione, nel vederlo così desideroso di riaccasarsi. E forse non tutti i mali sono venuti per nuocere.*

Storia e film

Nel catalogo della casa editrice bolognese Zanichelli distribuito all'inizio dell'ottobre corrente è riportato un elenco di « 40 film per insegnare la storia ». Si tratta, secondo il testo del dépliant, di « una scelta di film che possano servire di sussidio per l'insegnamento della storia *», operando « una distinzione fra il film storico e il film travestito da film storico, cioè il film in costume ». Ma di « film in costume » segue una definizione piuttosto confusa, con la decisione di non tenere in considerazione sia « i* Ben Hur *e i* Quo Vadis, *per intenderci » che un film come* Spartacus: *col risultato che la storia da insegnare coi film comincia soltanto*

col 1242 di Alexander Nevskij. *Il compilatore inoltre (V. Boarini) ha dichiarato di aver dovuto « sottostare a contenere la selezione in 40 film », forse per ragioni pratiche forse per scaramanzia, col risultato di escludere molti film importanti: ad esempio* La pattuglia sperduta, *uno fra i film più interessanti sul Risorgimento,* Il brigante di Tacca del Lupo, *su situazioni non marginali dell'Italia post-unificata,* Achtung! Banditi!, L'armata a cavallo, Il silenzio e il grido, Ah ça ira *di Jancso,* Ladri di biciclette, *che dice più sull'Italia del dopoguerra di molti testi tradizionali, i vari film sul Sudamerica. L'iniziativa della casa editrice bolognese è di grande merito ed interesse e dovrebbe senz'altro essere autorevolmente appoggiata e seguita, affinché nelle scuole medie italiane il cinema arrivi seriamente e divenga ausilio significativo di conoscenza e di discussione. Ma appunto per questo è bene che indicazioni di questo genere non si prestino neppure marginalmente ad equivoci e a dilettantismi, affinché non ne scapitino il senso stesso e la serietà di ciò che si vuole ottenere.*

Film-cassetta

Arriveranno. Arriveranno presto. O forse più avanti. Gli interessi finanziari e industriali connessi coi film-cassetta sono enormi. Editori, produttori, reti televisive sono impegnati nell'iniziativa, in campo internazionale, e gli studi sono avanzatissimi, al via — tecnicamente — basta pochissimo; i problemi sono quelli dei sistemi da brevettare, della distribuzione, dei costi, e quindi — soprattutto — degli equilibri di politica economica e di politica culturale che ne derivano. È evidente che i film-cassetta influenzeranno — o rivoluzioneranno — in primo luogo la distribuzione e l'esercizio cinematografico, ma è altrettanto chiaro che il problema non potrà essere trascurato dalle reti televisive di tutto il mondo, perché la produzione, il controllo dei programmi, la trasmissione saranno da considerare in una luce totalmente nuova rispetto a quella attuale. E ancor più saranno i « satelliti » internazionali di telecomunicazione a condizionare i programmi televisivi, la loro produzione, la loro circolazione, e infine la loro scelta da parte degli spettatori. Il cinema, il teatro, lo spettacolo televisivo più tradizionali saranno vivamente influenzati dai film-cassetta e dai « satelliti ». Da un lato, cinema e teatro verranno forse spinti a opere di minor popolarità immediata — il che non sempre è un segno qualitativamente negativo — dall'altro le varie reti televisive saranno sempre più incitate alla ripresa diretta *degli avvenimenti (e necessariamente dovrà trattarsi di avvenimenti di ogni genere), così da agire in quel terreno in cui nessuno può prestar loro concorrenza e che resta sempre il più peculiare e affascinante.*

CINEMA E SCUOLA: IL CENTRO NAZIONALE SUSSIDI AUDIOVISIVI E I CENTRI PROVINCIALI

di Alberto Pesce (*)

Il rapporto audiovisivi-scuola denuncia in Italia sbilanciamenti, deviazioni, ritardi, soprattutto a livello operativo. Sul piano teorico, le prospettive appaiono stimolanti, perché è ben viva la consapevolezza che è terminata l'epoca della « sussidiarietà » della immagine filmica e televisiva e che non è sufficiente accettare gli audiovisivi come un'occasione opportuna per una offerta di lezioni o di materiali iconici non strettamente previsti nei programmi scolastici. La presenza della scuola nel settore delle comunicazioni sociali comporterebbe addirittura « un linguaggio nuovo per fenomeni nuovi » e suggerirebbe la necessità di avviare le soluzioni verso un terzo traguardo, laddove « dopo quello dell'ausiliare audiovisivo e l'altro della integrazione » maturi « il tempo in cui la massa delle informazioni può giungere ai discenti — e tutti ormai sono tali nel clima odierno dell'educazione permanente — solo attraverso i canali audiotelevisivi, completando una rivoluzione ben più radicale di quella rappresentata a suo tempo dall'invenzione della stampa, poiché al carattere strumentale di quest'ultima aggiunge un'azione creatrice e formatrice, etica e contemplativa, partecipante e tuttavia distaccata rispetto al reale » (1).

Questa precisa citazione non è casuale. E' tolta da un articolo del professor Giuseppe Sala, direttore del Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi, che è l'istituzione cui in Italia è demandato per legge il compito « di promuovere la cinematografia scolastica e culturale e gli altri sussidi audiovisivi in ogni ordine di grado e scuola » (2). Il fatto perciò non è trascurabile; dimostra che al vertice si è fatta strada una nuova coscienza del problema degli audiovisivi nella scuola.

Purtroppo però c'è un largo divario tra teoresi e prassi. Gli auspici del direttore del Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi restano nell'ambito di una riflessione personale, che non va al di là della denuncia di una sclerosi della programmazione scolastica in Italia e di una difficile, appena a volte empirica, possibilità di adeguamento tra strutture scolastiche che sono sempre ar-

---

(*) Con questo articolo intendiamo avviare un dibattito sul problema importante e complesso dei sussidi audiovisivi e dei rapporti, in generale, fra cinema e scuola.

(1) *Giuseppe Sala,* Il terzo tempo, *in* Audiovisivi, *a. VIII, aprile 1968, p. 6.*

(2) *Legge 12 ottobre 1956, n. 1212, art. 1, in* Gazzetta Ufficiale *n. 281, 6 novembre 1956, p. 4033.*

retrate e strutture audiovisive sempre meno relegabili al margine, come sovrastrutture di comodo.

In altre parole, il discorso si limita, sia pure suo malgrado, sul piano delle constatazioni di studio, delle prospettive teoriche, delle prese di coscienza individuali. Non si riscontra invece una applicazione concreta e operativa di simili premesse nel contesto della situazione scolastica italiana, almeno nell'ambito della scuola dell'obbligo e lungo i canali amministrativi dell'organizzazione scolastica nazionale. Le strutture ci sono, hanno sedi, competenze, funzioni proprie, ma vegetano o tutt'al più si distraggono con una pulviscolarità di iniziative che spesso sono frutto di un disorientamento radicale e di una incapacità a disciplinare con piani organici e iniziative coordinate un attivismo ormai avvizzito nelle sue stesse ragioni di essere.

* * *

A livello nazionale, al vertice della piramide scolastica, il panorama può sembrare anche roseo e soddisfacente. Non c'è più la « Cineteca Autonoma ». istituita con D. L. n. 1780 del 30 settembre 1938 e variamente riorganizzata nel dopoguerra, impostata sulle fisionomie autonome dei Centri Provinciali in maniera precaria, sopratutto in virtù di circolari ministeriali sollecitate con un lungo, fervoroso ma personalistico lavorìo, dall'allora commissario straordinario Prof. Remo Branca.

Oggi invece esiste un Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi, istituito con Legge 12 ottobre 1956 n. 1212, perfezionata con le « Norme di attuazione » approvate con D. M. 18 febbraio 1964.

Il Centro Nazionale si presenta ormai - così dichiarava il suo direttore sin dal gennaio di cinque anni fa- « il normale tramite per tutto ciò che i diversi settori della Scuola attuano nel campo dei sussidi audiovisivi » (3), persino per quelle « creazioni spettacolari che, realizzate attraverso la cinematografia, la radio, la televisione e il teatro, possono costituire ausilio alla didattica e alla pedagogia » (4).

Pertanto il Centro Nazionale riuscì a sottrarre agli enti pubblici, nonché alle direzioni generali dei vari ministeri, competenza e attività in materia cinedidattica, in modo da impedire quelle iniziative saltuarie ed episodiche che non solo svuotavano di autorità e di prestigio la « Cineteca Autonoma », ma anche danneggiavano un valido coordinamento didattico e tecnico. Episodio clamoroso era stato dieci anni fa la frizione per « Telescuola », che la RAI aveva organizzato senza sollecitare un consenso, e neppure un parere di merito, al Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi (5).

Inoltre, disciplinata la materia dei sussidi audiovisivi su un piano orizzontale, il Centro si è ora largamente inserito nella realizzazione del Piano decennale della Scuola per quanto riguarda anzitutto gli acquisti degli strumenti audiovisivi. Essi, usciti dal limbo di quelle provvidenze che erano lasciate

(3) *Giuseppe Sala,* Il rinnovato impegno della scuola per la didattica audiovisiva, *in* Audiovisivi, *a. IV, gennaio 1964, p. 1.*

(4) *D. M. 18 febbraio 1964, art. 1.*

(5) *Cfr. Remo Branca,* Scuola e Tv in Italia, *in* Lanterna, *a. VII, n.s., n. 7; aprile 1959, pp. 3-5.*

alla buona volontà o alla elemosina delle Province, dei Comuni e delle Casse Scolastiche, vengono destinati alle scuole secondo una programmazione precisa che permette una collocazione graduale del materiale didattico secondo necessità.

Al Centro infine sfuggono sempre meno le consistenze delle dotazioni dei Centri Provinciali per i Sussidi Audiovisivi o anche dei singoli istituti, persino nell'ambito delle cineteche, ora che il Ministero ha incaricato il Centro Nazionale di farsi mediatore fra l'industria e la scuola anche per l'acquisto di film didattici, oltre che per la fornitura alle scuole di ogni tipo di attrezzatura audiovisiva.

In virtù di tale incarico, che necessariamente comporta un intenso lavoro di parecchie commissioni per i vari ordini e gradi di scuole, quasi tutta l'industria del film didattico si è subordinata ad una programmazione unitaria, o almeno concertata.

Mentre sino a ieri si produceva a casaccio e in maniera indiscriminata, rimpinzando certi argomenti e trascurandone invece altri, oggi la scelta è indotta a seguire un criterio razionale perché le ditte produttrici finalmente conoscono (o credono di conoscere) quale sia l'orientamento didattico ufficiale e tentano di regolarsi in merito.

Diventato così il tramite a senso unico tra industria e scuola, il Centro Nazionale ha potuto portare a termine persino un lavoro di censimento sui film educativi e didattici esistenti in Italia. Ne è testimonianza esemplare quell'auspicatissimo « Catalogo dei film didattici e culturali reperibili in Italia », pubblicato a schede, in cinque volumi, nell'estate di quattro anni fa (6).

L'organizzazione scolastica quindi appare ben oleata, scorrevole e fluida. Su omologazione del Centro Nazionale, proiettori e film, giradischi, magnetofoni, pianole, apparecchi televisivi, lavagne luminose, ecc. ecc., viaggiano dalla produzione ai Centri provinciali o ai singoli istituti che devono rivolgersi al Centro Nazionale anche per le ordinazioni di filmine e di diapositive. I Centri provinciali non sono mai stati così ricchi e dotati; come osservava anche Antonio Mura, « il materiale oggi in possesso delle nostre scuole, quanto ad apparecchiature, film, filmine e diapositive e dischi, se non è ancora sufficiente, è però quasi sufficiente. Per la prima volta possiamo dire che, quantitativamente, e in proporzione alla popolazione scolastica, veniamo subito dopo la Germania e l'Inghilterra, e siamo quasi pari con la Francia » (7).

* * *

Eppure, qualche bruscolo deve essere entrato nel congegno. La catena di montaggio dell'organizzazione audiovisiva si inceppa proprio in periferia, nei Centri Provinciali. Il difetto appena si intravede dall'alto o dal centro, ma talora è macroscopico, se lo si esamina dappresso con occhio disincantato e obiettivo. Infatti, il Centro Nazionale (con la scusa che esso ha solo un

---

(6) *Ministero della P.I. - Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi,* Catalogo dei film didattici e culturali reperibili in Italia *voll. 5, a schede partite per materia, Roma, 1965.*

(7) *Antonio Mura,* I sussidi audiovisivi, *in Autori Vari,* Il preside di scuola media, *Roma, 1963, p. 355.*

NOTE *compito « di orientamento e di consiglio ») si ravvolge a bozzolo attorno ad una ricerca teoretica e dialettica, che si coagula soprattutto in alcuni convegni annuali ad alto e stretto livello di partecipazione (8). Ma sul piano operativo, i Centri Provinciali, pur tentando qua e là di tradurre in pratica le indicazioni ufficiali, lo fanno in maniera sporadica, e talora persino accademica.*

I Centri Provinciali per lo più vegetano, talora sfiduciati, spesso con l'impressione di uno svuotamento interno, quasi di un tradimento. Infatti il « Regolamento amministrativo-contabile », approvato dal Consiglio di Amministrazione del Centro Nazionale, ha raffreddato entusiasmi, rovesciato posizioni, aboliti incarichi non strettamenti precisati dalle norme legislative, con il risultato di togliere legittimità ad organi, quali i consigli di amministrazione dei Centri Provinciali, i collegi dei revisori, le commissioni di studio, le segreterie tecniche, ecc., che nel decennio precedente avevano permesso ai Centri Periferici un notevole attivismo, magari settoriale.

Bisogna pensare che parecchi Centri Provinciali, come, per esempio, quelli di Cremona, di Genova, di Brescia, di Mantova, esistevano anche prima di una regolamentazione normativa di legge come Centri di studio e di sperimentazione, di assistenza e di consulenza. Sviluppavano la loro attività « in piena libertà locale » (9) come si auspicava da Roma nel 1953, surriscaldati entro il clima di « un'orgia attivistica » (10) che portava ad infatuazioni deliranti e a dinamismi pseudodidattici a base di proiezioni cinematografiche purchessia.

Già nel 1952 la circolare Segni n. 11819 del 12 febbraio prevedeva la possibilità di richiamare al Centro « a seconda delle necessità, collaboratori, consulenti, esecutori e prestatori d'opera » e ordinava la organizzazione delle « cineteche provinciali stabili ». Ad esse era riconosciuta la facoltà di provvedere da se stesse all'acquisto e alla distribuzione dei film, giusta quanto ribadiva la circolare interpretativa dell'allora Commissario straordinario della cineteca autonoma (11) .

Questo fervore appassionato di attività singole o di gruppi dirigenziali nell'ambito dei Centri Provinciali, già una dozzina di anni fa aveva di fatto dato luogo ad attività che superavano largamente i limiti di un semplice organo burocratico o ufficio di studi (12), per cui, visto che vi stavano « sem-

---

(8) *Tavola rotonda sull'impiego degli audiovisivi nell'Università (Santa Margherita Ligure, 22-25 settembre 1965) - Convegno sull'educazione al film (Vico Equense, 23-25 settembre 1966) - Convegno sull'educazione al film (Amalfi, 19-21 maggio 1967) - Convegno sulla Psicologia della fruizione audiovisiva (Acqui Terme, 22-24 settembre 1967) - Convegno di studi sulla televisione come mezzo di insegnamento e di cultura (Stresa, 19-22 settembre 1968).*

(9) E' iniziata l'organizzazione amministrativa di tutta la cinematografia scolastica in Italia, *in* Il nuovo cinema, *a. II. n. 8, gennaio-febbraio 1953, p. 25.*

(10) *Pio Baldelli,* Educazione al cinema e infiltrazione nella scuola, *in Autori vari,* I mezzi audiovisivi nella scuola secondaria, *Torino 1957, p. 32.*

(11) *Cfr. circ. n. 6852 del 7 novembre 1952. Questa circolare, e così le leggi, i regolamenti, le circolari e le disposizioni riguardanti l'organizzazione del cinema scolastico in Italia, almeno limitatamente al periodo 1923-1959, si trovano collazionati in Remo Branca,* I sussidi audiovisivi in Italia, *Torino, 1959, pp. 125-307.*

(12) *Circ. n. 13776 del 19 novembre 1954.*

pre più contribuendo le famiglie degli scolari, attraverso i contributi scolastici volontari, le casse scolastiche, gli enti locali... ed Istituti o persone private» (13), si davano disposizioni che disciplinavano le attività dei centri provinciali, ma non le limitavano affatto. Anzi, con l'estensione della competenza dei Centri stessi « su tutte le iniziative atte a regolare lo svolgimento delle radiotrasmissioni scolastiche, gli eventuali sviluppi del cinema ricreativo e della Televisione educativa, del teatro con finalità artistica e letteraria, le attività corali ed altre iniziative di esclusivo interesse scolastico »(14), si finiva per creare intorno al Provveditore agli studi e al Direttore del Centro una imponente e solenne bardatura burocratico-amministrativa, abbastanza solida al di sopra di un fondo assicurato dai contributi cosiddetti volontari dei singoli alunni.

Erano, insomma, annate intense, rigurgitanti di attività presso ogni Centro Provinciale. Si acquistavano proiettori, si comperavano film, filmini, diapositive, si distribuivano le pellicole della cineteca autonoma secondo un « piano di circolazione interprovinciale già studiato sino dal 1952 » (15), si costituivano le biblioteche specializzate, si pubblicavano cataloghi e notiziari provinciali, numeri unici, annuari, si allestivano rassegne, si imbastivano musei, si organizzavano concorsi fotografici, cinematografici, per soggetti, ecc., si tenevano corsi per differenziazione didattica, si revisionavano in sede decine e decine di film proposti dalle ditte private, a volte addirittura sfiancate dalla rincorsa verso i Centri Provinciali più generosi negli acquisti.

Qualche Centro poi, più ambizioso degli altri, produceva in proprio, magari con attrezzature insufficienti o temi di seconda mano, scialando grosse percentuali del bilancio, per tentare, in concorrenza con l'industria privata, la stimolante scalata alla « Bobina d'oro » riservata al migliore film scolastico dell'annata.

Tra il 1955 al 1960, ogni Centro Provinciale cercava quindi di qualificarsi per numero e fervore di iniziative, con l'organizzazione magari di manifestazioni periferiche, culminate nei tre convegni di Brescia (gennaio 1955), di Milano (ottobre 1958) e di Napoli (novembre 1959).

Persino il Centro Nazionale risaltava per riflesso, intimidito a volte dall'euforico attivismo dei Centri Provinciali che, se potevano sembrare in qualche caso un ronzio d'api in un bugno vuoto, avevano spesso invece uno sviluppo e una funzionalità organizzativa di tutto rispetto, con divisione di reparti, molteplicità di servizi, intensità di rapporti, continuità di collaborazione, ecc. Come ha notato Pio Baldelli, respingendo la tesi che il pessimo servizio audiovisivo nella scuola italiana dovesse dipendere solo dalla mancanza di mezzi tecnici e finanziari, negli anni sessanta « Torino, per esempio, aveva un bilancio di 8-9 milioni e centinaia di apparecchi regalati dalla Microtecnica, Bergamo 18 milioni, Bari 8-9 milioni, Roma 10-12 milioni » (16), mentre addirittura una casa editrice milanese, nella fiduciosa prospettiva di un positivo inserimento nel mercato scolastico degli audiovisivi, aveva tra il 1958 e il 1960

(13) *Circ. ministeriale 60/R del 7 aprile 1956.*

(14) *Circ. cit.*

(15) *Circ. n. 6852 del 7 novembre 1952.*

(16) *Pio Baldelli,* Comunicazione audiovisiva e educazione, *Firenze, 1966, p. 217.*

NOTE *assunto in proprio le spese di pubblicazione della rivtsta « Lanterna » (organo del Centro Nazionale per i Sussidi Audiovisivi), stampata in decine di migliaia di copie e inviata per una cifra irrisoria a tutti gli « insegnanti di collegamento » destinati a mantenere i contatti tra il Centro Provinciale e le singole scuole.*

* * *

Oggi questa enorme sovrastruttura si è svuotata. La colpa dello sgonfiamento è in apparenza di ordine finanziario, per la graduale decrescenza dei contributi volontari da parte delle scuole medie, già in difficoltà nell'amministrazione delle loro ormai striminzite casse scolastiche, costrette a far quadrare magri bilanci persino con spese estranee ai fini istituzionali delle casse, come quelle telefoniche o per la pulizia delle aule, per il cui assolvimento amministrazioni comunali e Stato vanno palleggiandosi reciproche deleghe a forza di circolari e di telegrammi che lasciano il tempo che trovano.

I Centri Provinciali sono stati esautorati anzitutto su un piano di diritto. Le circolari Branca del 19 novembre 1954 sulla struttura e amministrazione dei Centri Provinciali, o del 16 novembre 1956 e del 20 novembre successivo sulle prime norme amministrative di attuazione della legge 1122, la famosa 60/R del ministro Paolo Rossi sui sussidi audiovisivi scolastici, o la circolare del Ministro Medici (3 agosto 1959) sulla funzione dei Centri provinciali, sono diventate, almeno in buona parte, « pezzi di carta », annullati dalla rigorosa tranciatura della legge, e soprattutto delle norme per la sua attuazione e del nuovo regolamento amministrativo-contabile. Conseguentemente, si sono cancellate le scritture amministrative autonome dei Centri Provinciali, si è riconosciuta solo l'esistenza di un Presidente di diritto (che è il Provveditore agli Studi) e di un Direttore, e si sono affiochiti i fervori personali, gli impegni appassionati, le collaborazioni degli esperti.

Ogni proposta di iniziative in sede provinciale si è così a poco a poco appiattita entro un perfetto giro burocratico in cui hanno finito per asfissiarsi persino le designazioni degli « insegnanti di collegamento ». E la configurazione dei Centri come emarginato apparato burocratico ha investito spesso anche gli stessi criteri di scelta dei direttori dei Centri Provinciali, alla cui stimolazione attiva forse non contribuisce neppure la recente concessione di una indennità, da corrispondersi su autorizzazione del Centro Nazionale, ma pur sempre nell'ambito dei modesti bilanci del Centro Provinciale, grosso modo per una percentuale del 5% (17).

Inoltre, « circa l'acquisto dei film o del materiale audiovisivo dovrà essere data la precedenza al materiale realizzato dal Centro Nazionale o dai Centri Provinciali in collaborazione col Centro Nazionale », tenendo conto in ogni caso dei giudizi espressi dalle commissioni nominate dalle varie direzioni generali del Ministero della P.I. in sede di acquisti centralizzati, « senza dover ricorrere alle istituzioni di commissioni di selezione » (18).

Su un piano di principio è giusto che sia così, se non altro perché oggi

---

(17) *Circ. n. 6467 del 19 novembre 1968.*
(18) *Circ. n. 4656/GS mm del 9 ottobre 1965.*

sul mercato la merce tende a moltiplicarsi e ad organizzarsi, quando invece le commissioni locali istituite presso i Centri non avrebbero neppure la possibilità pratica di visionare prima di ogni acquisto tutti i film proposti da enti pubblici e da ditte private.

Purtroppo però, sul piano operativo, i Centri Provinciali hanno intravvisto nella operazione un segno ulteriore di quello svuotamento progressivo che li ha inariditi, consegnandoli quasi privi di vita al moloch della burocrazia. Per ciò, spesso non hanno neppure tentato di reagire tornando ad alcuni compiti di base essenziali: i Centri invece si sono lasciati andare, limitandosi ad un meccanico lavoro di distribuzione del materiale di cineteca, hanno molto spesso perso il contatto attivo con le scuole, premendo sempre di meno per ottenere contributi ed accettando rassegnatamente quelle emorragie di fondi provocate dalla gratuità delle scuole medie obbligatorie e non sufficientemente sopperite dall'aumento degli istituti e della popolazione scolastica.

In molti casi, i Centri Provinciali hanno sostanzialmente rimesso i remi in barca e si sono adattati alla situazione di mediocrità, forse di stanchezza, con il personale rarefatto, con i bilanci intisichiti, con le iniziative ridotte al minimo e non sempre all'essenziale. Forse perché è finita l'euforica infatuazione attivistica, spesso i Centri si sono adagiati senza rendersi conto che sulla disponibilità didattica dei docenti e dei discenti il lavoro resta ancora, se non da iniziare, per lo meno quasi tutto da svolgere. Qua e là ci si è accontentati di accoccolarsi, per forza di inerzia, sull'eco nostalgica di mostre, convegni, concorsi, annuari, produzioni in proprio, e si è lasciato che la preparazione degli insegnanti e la formazione degli alunni venissero realizzate da altre parti, da cineclub, da circoli del cinema, da centri studi, da cineforum.

Forse per questo, il rapporto audiovisivi-scuola segna oggi un ulteriore ritardo. Nonostante che dal Centro Nazionale si avverta la maturazione di un « terzo tempo » e si insista perché siano incrementati « quelle attività didattico-culturali, quali i seminari, i corsi di cultura cinematografica, i convegni, ecc., che tanta importanza assumono per una più vasta conoscenza e diffusione del sussidio audiovisivo nelle scuole » (19), l'educazione allo schermo non riesce ad inserirsi ancora nell'intero processo educativo. Minaccia anzi di diventare una manifestazione autonoma, nell'ambito generico di quel particolare settore degli audiovisivi ben definito dal Friedmann come « scuola parallela ».

L'educazione al film invece dovrebbe essere compito della scuola che finora si è interessata poco di questo problema, persino dopo l'istituzione della nuova scuola media, e ha lasciato in ombra le possibilità insite nel dettato legislativo che prevede anche un doposcuola da organizzarsi « per lo studio sussidiario e per libere attività complementari » (20). Per fare questo, non occorrono del resto grandi spese: con poco si possono ottenere risultati prestigiosi, come testimoniano gli esperimenti tentati sinora a Firenze, a Cremona, a Roma, a Milano, a Treviglio, più nelle scuole dell'ordine elementare che non in quelle medie, più nelle scuole private che non in quelle statali. L'iniziazione degli alunni, almeno nell'ambito di tali esperienze, ha seguito

(19) *Circ. cit. del 19 novembre 1968.*
(20) *Legge 31 dicembre 1962, n. 1859, art. 3.*

NOTE *metodologie diverse, talora avvalendosi di una sperimentazione didattica molto diffusa all'estero.*

Ma per ora, forse, non ha specifica importanza una discussione sulle metodiche di insegnamento del linguaggio cinematografico. Ciò che vale è la rottura, una rottura purchessia, dello stato di accidiosa passività con cui le scuole si sono limitate ad assistere al «quotidiano trattamento passionario» (21), cui la frequenza al cinema costringe gli alunni, fuori e talora persino dentro l'aula scolastica.

La scuola deve interferire attivamente nelle infrastrutture spettacolari e preoccuparsi di sottrarre l'alunno all'irretimento e alla passiva suggestionabilità dell'immagine cinematografica. E' un problema suo, non di altri, da realizzarsi in collaborazione con la famiglia e la società chiamata dalla famiglia ad integrare il suo sforzo educativo, ma da realizzarsi al più presto, perché l'educazione al film possa stimolare l'attività critica e permettere che il cinema e la televisione diventino, più che dei sussidi di valore strumentale, soprattutto dei fattori diretti di formazione della personalità. Occorre perciò che psicopedagogia e didattica degli audiovisivi, sia per gli insegnanti che per gli alunni, siano disciplinate con piani organici e iniziative coordinate. Si sono inaridite o si sono svuotate le sovrastrutture a livello principale. Ma, nonostante i disorientamenti e le sfasature tra organi centrali e organi periferici, tra organi decisionali e organi operativi, le strutture resistono ancora: forse è sufficiente recuperarle, dare loro un senso e un orientamento nuovi, magari nell'ambito di una programmazione regionale, prescindendo senza rimorsi dalla suggestione dei precari e speciosi favori organizzativi che esse avevano in un non lontano passato.

TEATRO LIRICO: UNA LEGGE E ALCUNE CITAZIONI

di Giorgio Gualerzi

Se è vero (ma forse, guardando ai fatti più che alle parole, si potrebbe anche dubitarne) che l'esistenza di quel complesso e polivalente "carrozzone" che si chiama Teatro lirico italiano *e il suo attuale funzionamento (?), sono assicurati dalla famosa Legge 800 sull'«Ordinamento degli enti lirici e delle attività musicali» (alias Legge Corona, dal nome del suo convinto assertore e tenace promotore), bisogna riconoscere che, ad appena due anni dall'entrata in vigore della nuova regolamentazione, la situazione, lungi dall'essere defini-*

(21) *Luigi Volpicelli,* Il problema del cinematografo rispetto all'educazione, *in* L'educazione contemporanea, *Roma, 1959, p. 191.*

tivamente stabilizzata, appare invece tale che solo un ipocrita ottimismo ci consente di definire "seriamente deteriorata". Ci troviamo in realtà dinanzi a una ennesima gravissima crisi, di difficile soluzione, che minaccia di travolgere l'intera traballante impalcatura su cui si regge (o tenta di reggersi) la vita musicale italiana, precipitandola in un caos senza precedenti.

La conferma ufficiale è venuta, clamorosa, dal Convegno bolognese dello scorso giugno in cui il dott. Carlo Maria Badini, sovrintendente di quel Teatro Comunale, che pure appartiene alla parte politica fautrice della nuova Legge, ha avuto il coraggio di denunciarne il sostanziale fallimento, parlando, nella sua ampia e stimolante relazione, di « grande occasione perduta » e arrivando addirittura ad auspicarne la rapida sepoltura. Conclusione forse un tantino precipitosa, anche se indubbiamente giustificata dal disappunto di chi, convinto di avere finalmente individuato il rapido toccasana per tutti i mali che da decenni affliggono la nostra vita musicale, scopre che alla prova dei fatti esso non si dimostra affatto tale, ma anzi mette ancor più a nudo e aggrava i mali stessi.

Non è certo nell'ambito di una breve nota che si possono adeguatamente illustrare e analizzare le ragioni del fallimento, molte delle quali sono chiaramente emerse dalla spietata diagnosi di Badini; ma ad almeno una vogliamo accennare, legata al fin troppo noto art. 12, in cui si fissa istituzionalmente la figura del Direttore artistico, che dev'essere scelto « fra i musicisti più rinomati e di comprovata competenza teatrale ». Criterio a dir poco discutibile sia per la genericità dei termini (musicista può essere tanto un compositore o un direttore d'orchestra, quanto un musicologo o un critico musicale o anche un organizzatore teatrale; e la rinomanza da chi e in base a che cosa può essere stabilita?), sia per il fatto che, essendo il repertorio dei nostri teatri lirici (come del resto di quelli stranieri) essenzialmente costruito sul melodramma del Sette, Otto e primo Novecento, ovvero sul predominio della voce umana, l'art. 12 ignora questo dato fondamentale e se la sbriga facilmente con un "comprovata competenza teatrale" che può dire molto ma in realtà nulla dice circa la competenza del candidato prescelto nel delicatissimo settore del canto e delle voci, filtrata attraverso una effettiva approfondita conoscenza della storia del melodramma e del teatro lirico.

Lo stesso Riccardo Allorto (ecco un esempio di eccellente Direttore artistico rimasto però a bocca asciutta, forse perché privo di sufficienti titoli politici o forse perché... troppo bravo), nel suo pur ampio e illuminante articolo apparso nel n. 4 della Nuova Rivista Musicale Italiana, *non ha dato a questo aspetto della Legge 800 l'attenzione che esso merita, approvando in definitiva la scelta di quei sovrintendenti e di quei Consigli di amministrazione i quali « giudicarono che tra un buon musicista e un praticone di palcoscenico si dovesse optare per il primo, perché l'esperienza teatrale si può acquistare, il valore di musicista no » (con il duplice risultato, che nel biennio 1968-69 si sono viste qua e là cose di un'amenità irresistibile, e altre se ne preannunciano nell'imminente stagione, mentre qualche scaltro Direttore artistico ha provveduto d'urgenza a far rientrare dalla finestra il disprezzato "praticone di palcoscenico", magari travestito da ex-cantante).*

Al Convegno di Bologna di questo non si è parlato (ma a qualche critico più avvertito e sensibile al problema, come Giuseppe Pugliese, la sua fondamentale importanza ai fini di un miglioramento qualitativo degli spettacoli, non è certo sfuggita), mentre in compenso si sono versati copiosi torrenti di parole su taluni aspetti marginali o per indicare assurdi rimedi alla crisi. Conseguenza inevitabile dell'ampiezza stessa delle basi su cui poggiava il Convegno, che magari ha dovuto registrare la scarsa affluenza delle persone che contano (per esempio il ministro del Turismo e Spettacolo), ma in cambio era tanto "aperto" « da farci ascoltare — come ha giustamente osservato Leonardo Pinzauti — decine e decine di eterogenei interventi, alcuni dei quali a livello macchiettistico [vedasi qualche stanco esemplare di antiquariato impresariale, o l'impudente e parolibero teorico del "pensiero rivoluzionario del cantante lirico": n.d.r.*] »: di chi, per esempio, ancora « si riempie la bocca con le "gloriose tradizioni del canto italiano" », o di chi addirittura « rivanga rivendicazioni autarchiche [...] ridicole ».*

La cosa più importante, poichè appare impensabile una rapida attuazione della proposta Badini, è che, messi da parte velleitari demagoghi, vaniloqui sognatori e bolsi retori, si cerchi urgentemente di salvare il salvabile, cominciando a realizzare la Legge 800 nelle sue parti (che indubbiamente ci sono), e al tempo stesso smettendola, come duramente ha puntualizzato il Pugliese, « con quel dilettantismo, quella improvvisazione, quella provvisorietà che sono stati sin qui la causa principale della attuale grave crisi degli Enti lirici italiani e della intera vita musicale italiana ».

* * *

A proposito della quale — a parte lo scontatissimo discorso sulla educazione musicale da introdurre nelle scuole (oggetto di un riuscitissimo convegno fiesolano) —, ancora il caustico Pinzauti, in una polemica nota pubblicata nel citato n. 4 della NRMI, *se la prendeva con il ministero interessato, lamentando che non fosse mai intervenuto « per bloccare dispendiosi allestimenti, inutili sotto il profilo culturale come sotto quello turistico » (e non parliamo poi delle tournée cosiddette "di prestigio"...), « nè che [fossero] state emanate disposizioni ben precise contro la proliferazione dei festival, spesso inventati solo per venire incontro ad esigenze politiche locali, a piccole ambizioni di notabili o a suggerimenti, appunto, dell'industria turistica».*

Argomentazione, quest'ultima, dal battagliero critico fiorentino ripresa e ribadita in occasione della "tavola rotonda" (la prima del genere nel nostro paese) che ha visto riuniti nella splendida cornice di Ravello (dal 1953 sede di una significativa manifestazione wagneriana) musicologi, critici musicali e organizzatori teatrali italiani e stranieri, impegnati a discutere su « Compiti problemi, prospettive dei Festivals europei in una cultura in trasformazione ». Tema assai vasto, però solo parzialmente sviluppato, sia per il mediocre livello dei partecipanti stranieri (se si eccettuano Peter Diamand, direttore del Festival di Edimburgo, e in parte Josin Stojanovic, direttore del Festival di Zagabria), sia a causa del molto tempo preso dal lungo intervento "negativo"

(ma ugualmente assai stimolante) di Fedele d'Amico, e dalle inevitabili code polemiche.

E' nota infatti la posizione del brillante critico romano, ispirata a irriducibile ostilità nei confronti dei Festival italiani, temperata soltanto da una certa benevolenza per la manifestazione di Spoleto che, con il fiorire rigoglioso di iniziative originali, tende a creare un pubblico realmente nuovo. E' un discorso che naturalmente suonava piuttosto strano in un convegno il cui tema presupponeva nei partecipanti un minimo denominatore ideologico comune, consistente appunto nell'accettazione dei Festival come elemento acquisito di due moderne realtà, socio-economica la prima, e artistico-culturale la seconda, che proprio in esse possono trovare il naturale punto di convergenza. (Eccellente in questo senso l'intervento di Massimo Mila, saggiamente ispirato a un pragmatismo di marca piemontese).

Di qui, ovviamente, anche un malcelato imbarazzo degli stranieri, trovatisi involontariamente coinvolti in diatribe squisitamente italiane, condotte talora con "animus pugnandi" degno di miglior causa, che in fondo non li interessavano affatto. (E sarà bene che l'amico Pugliese, eccellente organizzatore di questa prima "tavola rotonda", ci faccia su un pensiero per evitare il ripetersi di fatti che potrebbero nuocere all'avvenire di questa promettente manifestazione, forse destinata a occupare un posto di rilievo nell'estate musicale italiana).

* * *

Un festival (ma sarebbe più giusto chiamarlo sagra per quel carattere inconfondibile di grandiosa festa popolare che esso presenta) che se ne infischia di tutti i "se" e i "ma" e imperterrito prosegue, ormai da cinquantasei anni, la propria strada — è senza dubbio quello che, da metà luglio a metà agosto, si svolge all'Arena di Verona. Edizione di gran spicco questa del '69, destinata a rappresentare una sorta di rilancio ad alto livello della manifestazione veronese, ora affidata alle solerti e intelligenti cure della ben affiatata coppia De Bosio-Medici.

Inaugurata con uno splendido allestimento di Turandot *(direttore Molinari Pradelli, direttore del magnifico coro Bertola, regia di Squarzina, scene e costumi di Pizzi, protagonista la sempre agguerrita Nilsson, affiancata dal terzetto Domingo-Tucci-Vinco), cui è seguita la solita inaffondabile* Aida *nel solco di una più o meno decorosa routine (nonostante qualche tentativo innovatore del regista Damiani) — la stagione toccò ovviamente il suo apice con le tre manifestazioni legate al* Don Carlos, *di cui una imperniata sulla riproposta in chiave assurdamente moderna del dramma schilleriano.*

Di queste e delle relazioni con l'analoga opera verdiana (e di quest'ultima nella sua inconfondibile specificità, inserita peraltro nell'ambito dell'intera produzione del bussetano) si è ampiamente discusso durante i tre giorni del II Convegno Internazionale di Studi Verdiani, che, essendo interamente dedicato al Don Carlos, *ha consentito un'approfondita disamina del complesso argomento e il confronto dei risultati delle ricerche finora compiute intorno a questo nodo fondamentale dello sviluppo melodrammaturgico di Verdi.*

Risultati certamente interessanti, che però confermano come le ricerche siano lungi dall'essere terminate, se non altro perchè è inopinatamente mancata una relazione-chiave che ponesse a confronto le tre versioni dell'opera. Nè ha certo contribuito a un ulteriore approfondito scambio di idee la defezione di alcuni "specialisti" italiani (Mila, Gavazzeni, Gara, d'Amico), solo in parte compensata dall'intervento di un qualificato gruppo di studiosi stranieri, specie tedeschi e americani. Fra questi ultimi — a parte l'estrosa (a dir poco) signora Mary Jane Matz, che ha sottoposto Verdi a una sorta di "revisione" psicanalitica (e ne attendiamo ora con curiosità il preannunciato parto letterario) — si è particolarmente distinto il giovane (ma preparatissimo) David Rosen, che fra l'altro ha il non indifferente merito di aver scovato la data della prima rappresentazione della versione italiana in cinque atti (26 dicembre 1886 al Comunale di Modena), mettendo finalmente tutti d'accordo sulla controversa questione.

Successo della manifestazione a parte (che c'è stato, e indiscutibile), è certo che il congresso avrebbe potuto essere ancora più strettamente legato al fatto teatrale areniano, se si fosse operata una scelta culturale e al tempo stesso artistica, facendo sì che l'ingresso in Arena del Don Carlos *avvenisse attraverso non già la porta di servizio della versione ridotta in quattro atti ma, se non proprio quella principale della versione originale di Parigi o di Londra, almeno quella, altrettanto aulica, della ricordata versione in cinque atti (eventualmente con il ripristino del balletto e dell'importante scena in cui è spiegato il perchè del travestimento di Eboli), l'ultima e definitiva avallata da Verdi.*

A parte questa riserva di fondo, difficilmente l'ingresso del Don Carlos *avrebbe potuto essere più trionfale, dando in tal modo ragione a De Bosio e a Medici, che hanno saputo imporre la propria ragionevole fiducia agli altrui dubbi e timori. Del resto lo spettacolo, curato con tanto amore fin nei minimi particolari, non meritava un'accoglienza diversa da quella tributatagli dal numerosissimo pubblico accorso alle cinque recite.*

Eccellente la prova del trio Jean Vilar-Luciano Damiani-Pier Luigi Pizzi, che diede solide basi alla parte esteriore dello spettacolo, costruito su linee ispirate a sobria ma al tempo stesso ben articolata compattezza e a un gusto pittorico eccezionale dagli evidenti richiami a Rembrandt e a Velasquez, senza mai che la ricerca di taluni effetti, irrinunciabili per la straordinaria combinazione Arena/grand-opéra, sia avvenuta a scapito dei predominanti valori musicali. I quali furono saldamente governati con sicura sensibilità dal 33enne direttore israeliano Eliahu Inbal (al suo duplice esordio, in Arena e in un'opera di Verdi) e tradotti in valida cifra vocale da un palcoscenico particolarmente agguerrito, dove — accanto all'attesissimo ispano-messicano Placido Domingo (musicale protagonista dalla voce gradevole e dall'azione disinvolta), a Piero Cappuccilli (vigoroso Rodrigo), a Fiorenza Cossotto (fastosa Eboli), al bulgaro Dimiter Petkov (interprete corretto ma vocalmente piuttosto scialbo della gigantesca figura di Filippo II), a Giovanni Foiani (persuasivo Inquisitore), al giapponese Takao Okamura (il più debole del cast: un Carlo V inconsistente) — emerse agevolmente Montserrat Caballé.

Fu il suo — al di là (ma anche al di sopra) di giustificate riserve sotto il duplice profilo dell'interpretazione e dei specifici requisiti che si è soliti attribuire al tipo di vocalità cosiddetta verdiana (le mancano forse, direbbe Gara, il dono della vocalità trafittiva e la capacità di penetrare fino in fondo il senso della "parola scenica") — un inobliabile saggio di "belcantismo" areniano quale raramente sarà ancora concesso di ascoltare. Chi non ha udito « Tu che le vanità » dalle labbra del celebre soprano, chi non ha deliberato la preziosità davvero lunare della frase « Se ancor si piange in cielo », non sa che cosa significhino il fascino della "bella voce" e la magia del "saper cantare" nell'accezione più completa dell'espressione, accomunati in una sintesi superba che oggi non ha forse eguali.

* * *

Il colpo di grazia, quello autentico da k.o., la Caballè tuttavia lo riservò ai pochi privilegiati (o meglio che capirono che si trattava di un raro privilegio) accorsi la sera dell'11 agosto allo squallido Teatro Corallo (avendo gli aspiranti becchini del "nuovo corso" veronese negato l'uso del ben più accogliente Filarmonico) per assistere al primo recital italiano della cantante catalana, ovvero a un evento che resterà memorabile negli annali della vita musicale del nostro paese.

Ne venne fuori la splendida dimostrazione di quanto la Caballé riesca a fare sotto l'aspetto non solo edonistico e virtuosistico (e questo per la verità nessuno lo ha mai negato) ma anche espressivo (e qui le riserve non sono mai mancate, e continuano ad affiorare qua e là), di quali altezze vertiginose ella sappia attingere, di quali suggestivi incanti e fascinosi rapimenti le siamo debitori. A dir le sue virtù (che oggi rappresentano certamente un "unicum", del resto non facile da reperire nemmeno in passato) fu sufficiente il solo Wiegenlied *straussiano, in cui la Caballé, sfruttando magistralmente quella non comune capacità di rigoroso controllo (che però non scade mai nella meccanica artificiosità) del suo meraviglioso strumento e di predominio assoluto della volontà sulla materia, ha saputo elargire una lezione di rara potenza espressiva che ha avvinto e commosso (sì, commosso) il pubblico, spingendolo a clamorose manifestazioni di genuino entusiasmo, poi ripetute e ancora ampliate durante il resto del concerto; quali da tempo il teatro lirico italiano non registrava.*

Ed è giusto sia così, perchè il processo di restaurazione belcantistica, vent'anni or sono impetuosamente proposto e avviato da quella straordinaria cantante-attrice che resta Maria Callas — e proseguito a differenti livelli stilistici e con possibilità strumentali diverse, ma seguendo una fondamentale unicità di indirizzo, da Joan Sutherland, Leyla Gencer e Renata Scotto, e più recentemente da Beverly Sills e Marilyn Horne —, sembra aver trovato il suo naturale punto d'arrivo nella perfezione strumentale e nel virtuosismo espressivo di Montserrat Caballé.

Non a caso uno che se ne intende, il Pugliese, dopo il recital veronese non ha esitato a scrivere (con il rischio di farsi accusare di "avere parlato male

NOTE *di Garibaldi-Callas") che «l'apparizione della Caballé dovrebbe ricordare a quanti lo avevano dimenticato che* belcanto *è, prima di tutto,* voce bella». *Affermazione indubbiamente dettata dalla consapevolezza che forse qualcosa si è definitivamente mosso nella sempre affascinante vicenda dell'interpretazione vocale, dando inizio a ciò che potrà passare alla storia come il "dopo Callas", ovvero "l'era Caballé".*

E' un'affermazione che però acquista tutto intero il suo valore cronistico (e domani forse storico) solo se inserita in quel clima di rinnovato interesse per una tradizione belcantistica (sia pure nel significato primo-ottocentesco del termine) e per il repertorio adatto a esaltarne i mitici valori non meno che gli interpreti (in questo caso una sorprendente serie fatta esclusivamente di "primedonne", tutte, tranne una, di provenienza straniera) —: clima che ormai da alcuni anni sembra stabilmente dominare le vicende del teatro lirico internazionale, ma che, dopo il ritiro della Callas, ancora attende una sua definitiva (per quanto possibile) storicizzazione.

*Ma forse l'occasione di una prima messa a punto dei termini del problema, in previsione di un non facile ma pure necessario assestamento critico, è stata fornita dal recente centenario rossiniano, che ha avuto la più stimolante (sotto tutti gli aspetti) delle esemplificazioni nella ripresa scaligera dell'*Assedio di Corinto *(grandi protagoniste la Sills e la Horne, direttore l'estroso Schippers).*

Che l'avvenimento sia stato di fondamentale importanza è infatti dimostrato dal fatto che esso ha visto scendere in campo con inusitata vivacità alcuni grossi calibri della critica vocalistica: da Gara a Celletti a d'Amico. Ancora non si era spenta l'eco della diatriba intorno al "belcantismo" rossiniano, che due avvenimenti di diversa portata ma ugualmente significativi hanno fatto sì che la discussione riprendesse con rinnovato calore. Il primo è appunto legato ai trionfi veronesi della Caballé, che ha indotto Gara a chiamare in causa, sia pure indirettamente, la stessa Callas. Il secondo consiste invece nella polemica (appena chiusa, mentre scrivo questa nota, nel Radiocorriere-Tv*) che, prendendo spunto dalla lettera di un certo signor D.T. non certo tenera nei confronti del celebre soprano greco, non solo ha portato sul tavolo del direttore una serie di missive filocallasiane ma ha finito anche per investire tutta la problematica legata al sorgere, all'affermarsi, e purtroppo al prematuro estinguersi del "fenomeno Callas", inserito nel più vasto ambito della storia dell'interpretazione melodrammaturgica, e richiamantesi quindi indirettamente al discorso sulla Caballé iniziato dal Celletti e chiaramente sviluppato in maniera così imprevedibilmente audace dal Pugliese.*

La partita insomma è apertissima, e già se ne preannunciano le prossime tappe cartacee-verbali (fra le altre, una "tavola rotonda" sulla Callas & C. per il Radiocorriere-Tv, *che segue un "Club d'ascolto" andato in onda il 2 novembre sul Terzo Programma radiofonico) e quelle musicali, legate agli impegni italiani della Sills (*Traviata *al San Carlo) e della Horne* (Il profeta *di Meyerbeer per la Rai-Tv), della Scotto (*I Lombardi *all'Opera di Roma,* La Straniera *alla Fenice e all'Opera di Roma, e* La vestale *al Maggio Fiorentino e della Gencer (ancora* La vestale *al Massimo di Palermo), e soprattutto*

*della Caballé (*Lucrezia Borgia *alla Scala;* Maria Stuarda *all'Opera di Roma;* Un ballo in maschera, *già trasmesso,* Agnese di Hohenstaufen *di Spontini e* La donna del lago *di Rossini da registrare ai microfoni della Rai-Tv).*

Naturalmente, una volta fatta piazza pulita dei gazzettieri da strapazzo, avrà tutto da guadagnarne la serietà di un impegno critico che, portato finalmente sul terreno dell'indagine vocalistica, e di qui, risalendo alle fonti, dello studio ulteriormente approfondito di taluni nodi fondamentali della storia del melodramma, è destinato a restituire, almeno parzialmente, al teatro lirico italiano, già oppresso da molte ciance inutili, una più dignitosa e congeniale dimensione schiettamente musicale.

I FILM

UNA ESTATE IN QUATTRO

r.: Florestano Vancini- **s.:** Florestano Vancini - **sc.:** Florestano Vancini, Massimo Felisatti, Fabio Pittorru - **f.:** (in eastmancolor): Ennio Guarnieri - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Luigi Scaccianoce - **int.:** Giuliano Gemma (Giulio), Rosemary Dexter (Letizia), Gunnar Björnstrand (Gunnar Lindmark), Bibi Andersson (Margit, sua moglie) - **p.:** Ultra Film-Warner Bros. Seven Arts - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Dear International.

Apparentemente scoperto e alla moda, *Una estate in quattro* è invece un film complesso e ambiguo, che afferma e che nega, che avanza dei « distinguo ». Alcuni « aggiustamenti » sono sintomatici (come il successivo cambiamento di titoli: il film è nato col titolo *L'isola,* poi diventato *Letizia,* poi *Violenza al sole*, ed infine esposto come *Una estate in quattro*, titolo vagamente pruriginoso), ma altre sono le ragioni dell'ambiguità. Sia chiaro, comunque, che assumiamo questo termine in tutte le sue accezioni, positive e negative.

Ecco, dunque, che la storia raccontata dal flim (scritta dallo stesso regista) si presenta tutta calata in una temperie tipica dell'attuale momento cinematografico, basandosi sul confronto tra i comportamenti di una coppia italiana e di una coppia svedese e, sopratuto, fra l'atteggiamento delle medesime di fronte ai problemi relativi al rapporto fra i sessi. I due italiani sono un giovane antiquario, aitante, sorriso 32 carati, molto Giuliano Gemma, e una ragazza ben messa, giovanissima moglie separata, i quali si concedono una vacanza di una settimana alle Isole Tremiti. La loro divisa è il costume da bagno, la loro caratteristica quella di essere sempre gioiosamente affamati l'uno dell'altro. Sono insomma giovani animali pieni di vita, e sembrano usciti da un manifesto turistico che fa propaganda ai paesi del sole.

I due svedesi, invece, sono (non sembrano) usciti da un film di Bergman. Lui è un professore di psicologia di mezza età, freddo e superiore alle debolezze della carne, e con la faccia di Gunnar Björnstrand; lei, che è Bibi Andersson, è la moglie chiusa ed oppressa dal ricordo di un amore giovanile conclusosi tragicamente.

Il contatto fra i due poli, quello sud-positivo e quello nord-negativo, provoca una crisi nella coppia svedese che si ripercuote brutalmente su quella italiana: il placido professore, dimentico di tutti i libri di psicologia che ha studiato, proietterà la sua rabbia repressa causata da gelosia retroattiva sul maschio italiano, colpevole di rappresentare ai suoi oc-

chi tutti gli amatori-predatori del mondo, e lo ucciderà.

Ecco che le carte si sono confuse. Gli italiani, che dovrebbero essere amanti pieni di remore e ossessionati dalla paura del peccato, sono candidamente « nature »: giungono addirittura a fare all'amore dentro un confessionale, demolendo così il mito delle repressioni sessuali dovute all'educazione cattolica, e a far rivivere davanti ai nostri occhi, in un curioso inserto da « presepe animato », un piccolo boccaccesco episodio a base di un fratino che si còncede gaiamente ai peccati della carne. Per contro, gli svedesi sono contorti e complessati (il professore esprime apertamente il suo fastidio per gli italiani che si abbracciano beati su una spiaggetta deserta, incolpandoli di esibizionismo). Ad un certo punto, anzi, la situazione si capovolge del tutto, ed è lo svedese ad essere colto dal « démon du midi », mentre gli italiani ci fanno una bellissima figura poichè, in fondo, non è che la loro situazione sia più facile e più limpida di quella dell'altra coppia (lei è sposata: dovrà tornare dal marito? il marito la lascerà libera? potranno stare ancora insieme, rivedersi?) ma il loro comportamento è infinitamente più sereno ed equilibrato. Più sano, in una parola.

Forse Vancini vuol capovolgere i « clichés », polemizzare con la « superiorità » degli scandinavi in materia di sesso, sgretolare lo schema della partita Italia-Svezia come viene giocata normalmente fuori casa dai vari Polidoro (*Il diavolo*), Scattini (*Svezia, inferno e paradiso*) e simili? L'intenzione non è chiara, e la ragione consiste nel fatto che sul piano espressivo i resultati sono « sussultori ». A cose molto belle (come i « flashes » che aprono improvvisi spiragli nel passato della moglie nordica, o l'uso intelligente dello svedese, come suono prima ancora che come lingua) si mescolano cose di gusto superficialmente paesaggistico e del tutto schematiche (la luminosa fotografia a colori di Ennio Guarnieri è guastata dalla musica turistico-cartolinesca di Rustichelli, che abbassa inesorabilmente il tiro di tutto il film; il personaggio del professore si comporta a volte come la caricatura di un personaggio bergmaniano; senza dire di alcune concessioni erotiche per il loggione).

Forse Vancini vuole molto semplicemente riprendere il tema, a lui caro, del rimpianto per una felice stagione del passato, per il tempo e gli amori perduti, al di là dell'ambito del film di costume: non per niente il personaggio della moglie svedese, nella sua quasi muta, dolorosa presenza, è il più difeso (il meno spiegato, se si vuole) ma anche il più riuscito. Noi diremmo proprio che *Una estate in quattro* rappresenta tutto Vancini, regista « simpatico » ma contraddittorio e incerto, pieno di cose delicate, specie nel campo dell'elegia, dell'impressione crepuscolare, e di salti nell'ovvio: si pensi all'altalena fra *La lunga notte del '43* e *La banda Casaroli*, fra *La calda vita* e *Le stagioni del nostro amore* (lasciamo stare i sacrifici « alimentari » come l'episodio di *Le italiane e l'amore* e il western all'italiana *I lunghi giorni della vendetta*). Ma pensiamo più ancora alla mescolanza, all'interno dei singoli capitoli di questa tutt'altro che banale filmografia, di elementi felici e infelici, di talento e di qualche compromesso.

Resta certo il fatto che se Vancini troverà la forza di rifiutare le storie tambureggianti di fatti (che non gli sono congeniali) e di non lasciarsi trascinare (per debolezza? per scettici-

smo?) verso soluzioni non consone alla sua sensibilità, nel campo del cinema di psicologie — nonché in un discorso di sano impegno civile — ci potrà dare cose eccellenti.

Ermanno Comuzio

DOPPELGANGEL (Doppia immagine nello spazio)

r.: Robert Parrish - **r. ass.:** John O' Connor - **s. e sc.:** Gerry, Sylvia Anderson, Donald James - **f.:** (technicolor): John Read - **m.:** Barry Gray - **scg.:** Bob Bell - **int.:** Roy Thinnes (Col. Glenn Ross), Ian Hendry (John Kanel), Patrick Wymark (Jason Webb), Lynn Loring (Sharon Ross), Loni von Frield (Lise), Herbert Lom (Dr. Hassler), George Sewell (Mark Neuman), Franco Derosa (Paulo Landi), Edward Bishop (David Poulson) - **p.:** Gerry, Sylvia Anderson - **p. a.:** Ernest Holding - **dir. p.:** Brian Burgess - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Universal.

Dopo i lunghi anni in cui il cinema di fantascienza fu specialità della serie B ed in cui quel poco che bene o male interessava erano i (modesti) modellini, siamo in fase di piena ripresa di un filone. Le imprese spaziali della realtà, che si superano di giorno in giorno, impediscono ormai che il successo di un film dipenda dai « gadgets » o dalla cronaca ormai troppo plausibile di un viaggio interplanetario. Gli scrittorelli di questa fatta sono anche in letteratura « Sf » battuti da altre firme: gli Scheckley, gli Asimov, i Bradbury, i Clarke. In questi, la « Sf » è, come nei giallisti migliori per il loro campo, pretesto e non fine, occasione di un discorso sull'uomo e sul futuribile. Né mancano le ipotesi scientifiche azzardate, ma pur sempre prospettabili senza eccessivo scandalo. Ai due cardini del rilancio del film fantascientifico, *Planet of Apes* (Il pianeta delle scimmie) e *2001: a Space Odissey* (2001: Odissea nello spazio) si aggiunge su un piano minore ma con legami evidenti questo *Doppelgangel* (Doppia immagine nello spazio).

Occhio al regista: Robert Parrish, classe 1916, due volte « Oscar » per il montaggio di documentari e una terza per quello di film (il *Boy and Soul* [Anima e corpo, 1947] di Rossen), si iscrive da una ventina di anni o poco meno fra i registi di buone qualità che dànno l'impressione di poter far di meglio di quel che, nelle maglie di Hollywood, riescono a fare (Parrish non sfugge all'amorosa attenzione di alcuni critici francesi). E' il caso almeno del suo primo film, *Cry Danger* (Nei bassifondi di Los Angeles, 1951), e di *Fire Down Below* (Fuoco nella stiva, 1957). Anche *Doppelgangel* sembra, ad un certo punto, poter crescere oltre i limiti del buon prodotto di confezione, e invece torna ad adagiarvisi alla fine; ma è pur sempre un film almeno da vedere.

In *Planet of Apes* un'astronave viaggiando a lungo nello spazio approdava ad un pianeta primitivo che alla fine risultava la Terra, semi-distrutta da una qualche guerra nucleare; in *2001: a Space Odissey* un cosmonauta dopo un interminabile viaggio sempre più avanti verso le lontane galassie si ritrovava al punto in cui era partito, e forse un po' prima, nella vecchia casa di stile impero. Affascina, insomma, il tema dell'universo non infinito, percorrendo il quale, come quando si percorre la Terra, si ritrova ad un certo punto ciò che abbiamo lasciato. *Doppelgangel* ha una partenza non dissimile da quella

di *Planet of Apes*: una nostra astronave viaggiando verso un pianeta prossimo al Sole ma dall'altra parte rispetto a noi si sfascia e l'unico superstite si accorge di essere in realtà rientrato sulla Terra. Ma come ha potuto, se ha sempre viaggiato in avanti?

Interrogato dai suoi dirigenti, sospettato di aver invertito la rotta per viltà o per sabotaggio, mal compreso dalla moglie che l'ha sempre tradito, il nostro eroe si trova già scombussolato quando fa una scoperta sconvolgente: tutto è a rovescio. L'interruttore della luce dell'ingresso di casa che è sempre stato a destra è ora a sinistra, l'etichetta sull'acqua di colonia è scritta all'inverso e riesce a leggerla solo nello specchio. Non è dunque sulla Terra, ma sull'altro pianeta, che è simmetrico al nostro nei confronti del Sole e lo ripete specularmente, vale a dire rovesciato. L'idea ha un precedente in una serie di « comics » (« fumetti ») di Al McWilliams, che si intitola appunto « Terre gemelle » e che forse non è ignota agli sceneggiatori del film. Parrish ne ha cavato una buona « suspense » nella prima parte, riuscendo ad interessare senza complicate ricostruzioni scenografiche e concedendosi anche qualche ritrattino ai margini non male. Alcuni elementi, tuttavia, son introdotti nel copione a forza, ad esempio i rapporti con la moglie, occasione per una frecciata polemica su un argomento d'attualità, la « pillola ». Nella seconda parte, date per buone le spiegazioni scientifiche e la impossibilità per il protagonista di rientrare nel suo mondo « normale », Parrish stenta a chiudere e finisce con la solita trovatina alla Frankenstein dell'incendio che distrugge tutto e dell'unico sopravvissuto a cui nessuno crederà mai. Gli è che, mentre *Planet of Apes* e *2001: a Space Odissey*, riuscivano a coinvolgerci in temi che ci riguardavano, Parrish non esce dall'ipotesi fantascientifica e non è in grado di legarci alle sorti del suo personaggio, sicché il tutto, malgrado le intenzioni, rimane alquanto gratuito.

Ernesto G. Laura

BUTCH CASSIDY (Butch Cassidy)

r.: George Roy Hill - **s. e sc.:** William Goldman - **m.:** Burt Bacharach - **int.:** Paul Newman, Robert Redford, Katharine Ross, Strother Martin, Jeff Corey, Henry Jones - **p.:** John Foreman - **o.:** USA, 1969, - **d.:** 20th Century Fox.

Certamente, senza il precedente illustre di *Bonnie and Clyde*, questo *Butch Cassidy* di George Roy Hill non avrebbe potuto esistere; e d'altra parte, si nota in questa singolare elegia, in questa malinconica, cerebrale e nostalgica canzone di gesta, un certo amore per un certo cinema americano (Hawks soprattutto) che la critica europea, specie quella francese, ha da sempre — è l'espressione — portato alle stelle. Insomma: da una parte Penn, dall'altra un *humour* alla Hawks; o, se non si vuole proprio Hawks, si pensi ai *western* di categoria B degli anni 50, quelli della Universal, diretti per esempio da Springsteen.

Può completare il quadro un bel gusto per la ricostruzione ambientale: cioè i dagherrotipi, intere sequenze di foto (virate in seppia), un amore per il particolare e per la fotografia come potevano concepirla i *reporter* tipo O' Sullivan e gli altri intorno al 1880. Il quadro, ora, può essere com-

pleto. E resta da parlare di questo cinema che ricerca il cinema, che non può più avere quella carica enorme, mitica, che il cinema dei vecchi (quelli adesso vecchi) sapeva mantenere, emozionandoci. Un cinema sul cinema. Si può fare un film anche facendo dello spettacolo. George Roy Hill ce lo dimostra. Ma la malinconia del film, quel ritmo lento (il film è anche lungo), quel voler far ridere con battute che per trasparenza ironizzano il grande cinema americano degli anni trenta e quaranta, tutto questo sta a dimostrarci che il cinema come spettacolo forse è finito per sempre. Ora ci sono questi registi che vogliono inventare nuove forme e, se non ci riescono, il che capita assai di frequente, ironizzano, ribaltano luoghi comuni, e mantengono su certi schemi chiusi una posizione di intellettualismo, di sufficienza mentale.

E' logico che i vecchi tempi non possono più tornare. La via del *western*, d'altra parte, è troppo ricca di *miti*, di pilastri, di capolavori o di pseudo-capolavori, per tentare di ripercorrerla con quel galoppo sfrenato, che è un sintomo di giovinezza, di verginità mentale. Registi come Pollack e George Roy Hill tentano un innesto tra la vecchia scuola e tendenze moderne, a volte letterarie; comunque sono innesti molto piacevoli, che possono far giungere a risultati degni di nota. Intanto, sono pieni di spirito. Ed è bello soprattuto che questi registi giovani o quasi giovani, americani, guardino alla tradizione cinematografica del loro paese, come a modelli di cultura da capire e da vivere. E' molto positivo che questo *humour* che circola nel film di Roy Hill richiami un po' quello di Hawks e che il duetto dei due banditelli — Butch Cassidy e Sundance Kid — possa anche ricordare la coppia Wayne-Mitchum dell'incantevole *El Dorado*. Segno è che, in forme moderne, una tradizione e un filone seguitano a muoversi, riescono a prender nuova vita, nuova aria.

Il film di Roy Hill è piuttosto singolare per questo innesto, ma d'altra parte Penn è tutt'altra cosa, Penn sente profondamente il cinema, mentre Roy Hill potrebbe anche essere un buon regista di teatro. Roy Hill fa di tutto per essere cinematografico, dà sequenze assai belle (quella ad esempio della giostra di Butch Cassidy sulla bicicletta nuova di zecca, mentre Katharine Ross lo guarda dall'alto del fienile), ha intuizioni delicate, è sensibile, ma fa un cinema d'applicazione, fa della gran maniera, forse già della stupenda arcadia, applica un frasario che fa parte di certi segni oramai di uso internazionale (vedi quella fotografia, coi primi piani sfumati e in fondo le figure nitide; i frammenti che vogliono comporre un mosaico, la stessa recitazione).

E' ovvio che un racconto epico non può sostenersi quando il culto della forma sovrasta la necessità di approfondimento e di ricerca. Già Penn era un po' troppo nella moda (ma il suo è un film unico). Roy Hill non riesce neppure a tanto e probabilmente il suo film non sarà un grosso successo di cassetta anche se uno spettatore appena sensibile capisce di trovarsi di fronte a un film intelligente, misurato nonostante certi squilibri, un film fatto molto bene, raffinato, con intuizioni formidabili, con una sua atmosfera gentile.

Ma i personaggi? La prova della validità di Penn era che dopo aver visto il film noi si andava a leggere i giornali e ci si chiedeva: ma erano

proprio così Bonnie e Clyde, si amavano proprio, eccetera? Stavolta non ci interessa niente che quel terzetto singolare sia davvero esistito; non che esso sia falso, ma si esaurisce in quelle due ore e dieci di spettacolo, non va oltre i limiti dello schermo, non ci incanta oltre. Siamo nella pura, squisita illustrazione: psicologicamente improbabile. E' incredibile la figura della maestrina, la quale, come in tutti i iflm di soli uomini, ci sta come i cavoli a merenda. Dice quelle battutine che le attrici di mezza tacca dicono nei *kolossals* di guerra: battute stupidelle, tipo: *non si può continuare a uccidere*, oppure, come qui: *badate, ragazzi, che io non assisterò alla vostra morte, davvero non vi assisterò!*

Questa morte, quella volpicina furbetta e bravissima di Roy Hill ce la fa sentire sempre, è nell'aria, nel ritmo lento e sognante, negli sguardi che i due banditelli sciocchi si lanciano, nei loro discorsi. Questa morte è certa. E' poeticamente prevedibile. Ci strazia. Newman e Redford sono davvero bravi. Katahrine Ross è dunque un di più. Potrebbe anche non esserci. Dal lato dei contenuti e del costume, uno potrebbe scrivere un sacco di cartelle su questa presenza non necessaria della donna nei film delle ultime leve dei registi americane. Mentre in Hawks la donna è necessaria, è lì, forte, piena di nervi e di umorismo, saggia selvaggia cretina e volitiva, qui non esiste quasi più, la frustano, non sanno farla vivere, non sanno rendercela credibile. La vera coppia in questo film è quella Newman-Redford, mentre sì in *El Dorado* Wayne e Mitchum facevano faville, ma quelle care creaturine femminili dicevano la loro, erano loro a decidere, anche se poi la forte amicizia dei due vecchi trionfava.

Ma questo è un lato che in sede critica può importare fino a un certo punto. Il lato più positivo è questo bisogno di tornare alle origini, a un dialogo scarno, efficace, pieno di *humour* (a volte involontario), a una struttura ferma, ben calibrata in uno studio sul cinema del passato. Se si confronta questo *western* alle cialtronerie di casa nostra, c'è da spararsi dalla vergogna. E dire che certi nostri intellettuali ammirano tanti *western* nostrani, sempre così provinciali, perché *troppo* pieni di bella musica, di bei colori, perché in sostanza fatti troppo bene. In una stagione edonistica quale la nostra, ci vuole gran coraggio a comporre un film di gusto stagionato. Roy Hill non ha avuto questo coraggio fino in fondo. Ma d'altronde non ha diretto neppure un film di gusto moderno. Penn poteva entusiasmarci; Roy Hill può darci una certa tenerezza, una malinconia per quel cinema di cui ora vediamo una immagine un po' intellettualizzata e distorta, morbida e spenta.

Giuseppe Turroni

STAIRCASE (Quei due)

r.: Stanley Donen - **s.:** dalla commedia « Staircase » (Il sottoscala) di Charles Dyer - **sc.:** Charles Dyer - **f.:** (panavision) - **m.:** Dudley Moore - **int.:** Rex Harrison (Charlie), Richard Burton (Harry) - **p.:** Stanley Donen - **o.:** USA, 1969 - **d.:** Fox.

« Quei due » se l'intendono fra loro. Non come « quelle due », vittime di una maldicenza infantile, ma perfettamente « normali ». Il titolo italiano, la sua maliziosa allusività e il suo richiamarsi al precedente (non

c'è invece riferimento ad un film del 1935 dallo stesso titolo, interpretato da Peppino ed Eduardo De Filippo) è scelta tutta italiana: il titolo originale è quello della commedia da cui il film è tratto, *Staircase* (di Charles Dyer), ossia *Il sottoscala*, rappresentata anche da noi con la regia di Sandro Bolchi e l'interpretazione di Renzo Ricci e Paolo Stoppa.

I due protagonisti, dunque, sono « anormali » non per vizio ma per nascita, se così si può dire. Vivono insieme da trent'anni, come una qualunque coppia di coniugi piccolo-borghesi, sostenendosi a vicenda e scarnificandosi al tempo stesso senza pietà con una quotidiana opera di mutua demo lizione verbale, rimproverandosi l'un l'altro la comune posizione e la miseria della comune esistenza. Niente a che vede con copioni del tipo *La strana coppia*, in cui il « ménage » irregolare era fonte di divertimento e di paradossi a livello di battuta: qui la situazione-base dei due protagonisti perde la sua assurdità per diventare la « norma » di un'esistenza che esclude fatalmente la possibilità di ogni altro modo di stare al mondo, che è insomma un inferno quotidiano da sempre, e destinato a durare sempre: la regola, non l'eccezione.

La coppia è formata da Charlie, un povero « dandy » invecchiato, un « guitto » dalle velleità giovanili e dalle eleganze strascicate, e da Harry, un bolso barbiere afflitto da pinguedine e da calvizie (anzi da « alopecia », secondo il termine medico che Charlie gli canta in musica, per schernirlo, sull'aria dell'« Halleluja » di Haendel). Insieme, si noti, non fanno niente, si limitano a farsi vicendevolmente coraggio nella loro feroce paura della vecchiaia e della morte; non soltanto in scena — diciamo sul palcoscenico e sullo schermo — non si vede niente di sconveniente, nonostante la natura dei due protagonisti (figuriamoci i berci all'italiana che la situazione avrebbe suggerito a qualche cineasta di casa nostra), ma neppure niente di particolarmente significativo sul piano degli accadimenti. « L'abilità del commediografo — scriveva De Monticelli a proposito della rappresentazione teatrale — consiste nel non far accadere pressoché niente, sulla scena, dandoci l'impressione, alla fine, d'avere assistito a una vicenda completa. »

Ora il regista americano Stanley Donen, basandosi su una sceneggiatura firmata dallo stesso commediografo, si è tenuto fedele al copione teatrale, allargandone allo stesso tempo orizzonti e significati. Non tanto perchè ha dilatato i tempi ed ha abbandonato a tratti il chiuso dell'appartamento in cui vivono i due anziani omosessuali, quanto perché dietro il lungo battibecco che costituisce l'essenza della commedia il regista ha creato un « background » che, pur essendo lo sviluppo di accenni verbali già presenti nel copione, illumina con concreta e drammatica evidenza la condizione umana dei due protagonisti. Ci riferiamo soprattutto al controcanto delle madri dei due, trista e impietosa rappresentazione non solo della sordida fine cui sono destinati Harry e Charlie, ma soprattutto della desolazione di una esistenza frustrata e degradante. Una, la madre di Harry, è deformata dall'artrite, svanita ed inchiodata a letto, dal quale sbircia attraverso uno specchio quel che accade in strada; l'altra, la madre di Charlie, è ricoverata in uno squallido ospizio per vecchi e dà i numeri. Si noti che il regista non si limita a « dichiarare » la condizione delle due vecchie, ma ce le fa vedere nella realtà dei loro gesti (una

si sporca addosso come i bambini, l'altra perseguita il figlio che non riconosce più) e con una crudeltà di rappresentazione da far raggelare ogni precedente sorriso per la partenza da commedia o per il pittoresco degli insulti che i due protagonisti si scambiano.

E poi c'è una chiave iniziale, per la corretta lettura del film, che non lascia dubbi: una canzone prima ancora dei titoli di testa — musica di Dudley Moore — che attraverso strofette « dure », un po' alla Kurt Weill, parla della « scala » che tutti i poveracci di questo mondo sognano di salire, per andare verso il cielo; quel cielo che i due protagonisti rimpiangono continuamente, sia pure implicitamente, nel loro stravolto inseguimento della purezza (e contorcendosi intanto nel « sottoscala », cioè nella più misera delle condizioni terrene).

Stanley Donen, che già con *Due per la strada* si era allontanato dalle sue care atmosfere musicali e dalle commedie di nuova sofisticazione come *Sciarada* e *Arabesque*, è giunto qui intenzionalmente al dramma « tout court ». Il resultato non è puro, in quanto ondeggia talvolta in diverse direzioni (il naturalismo negato alla rappresentazione dei due protagonisti esplode scopertamente in quella delle due madri; l'amarezza sostanziale del racconto è qua e là negata dalle « coloriture » dei « mostri » Rex Harrison — Charlie — e Richard Burton — Harry — interpreti, specialmente quest'ultimo, veramente bravi), ma degno di rispetto.

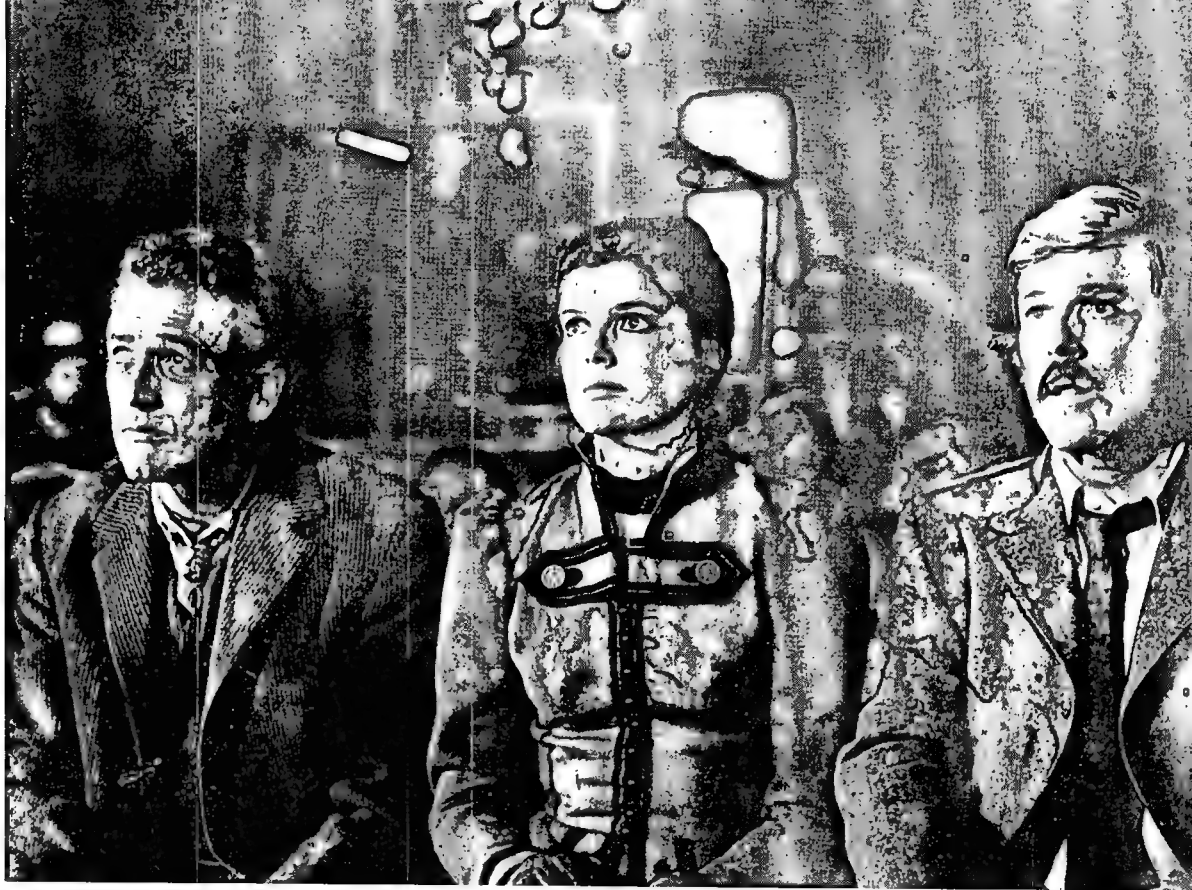
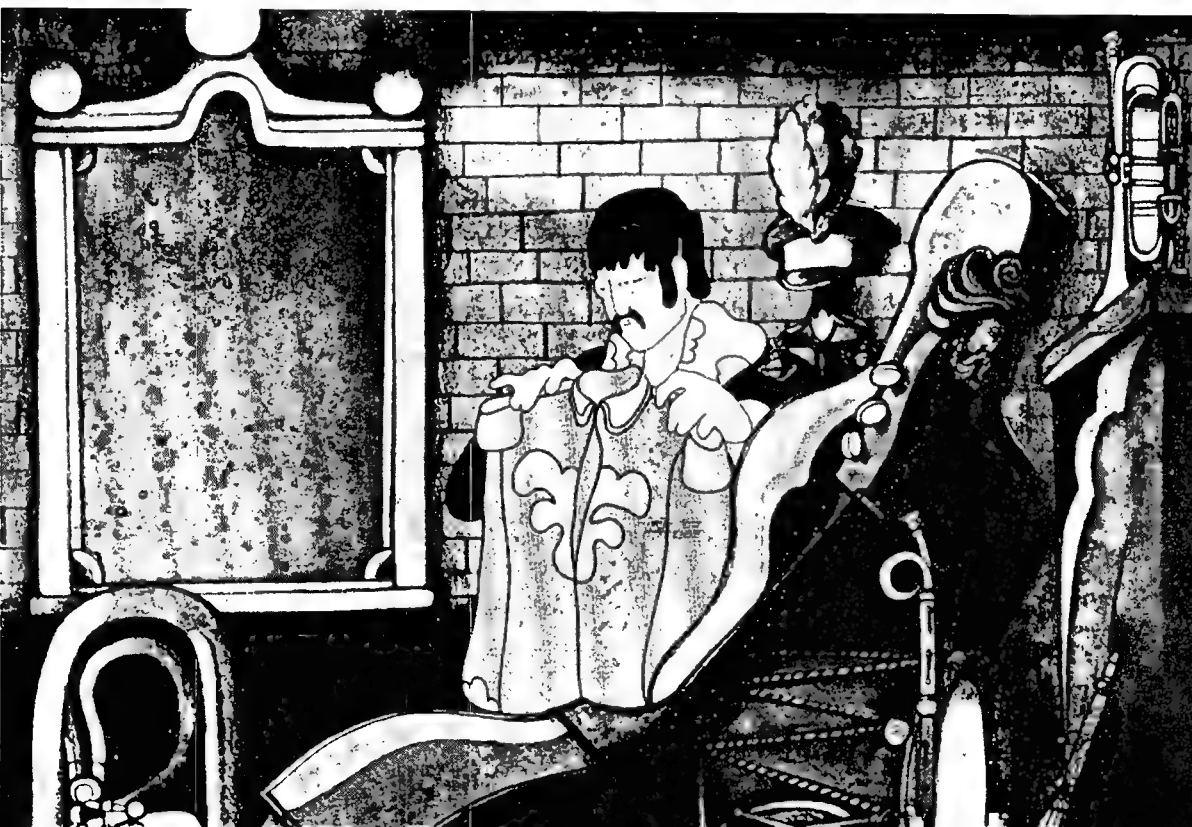
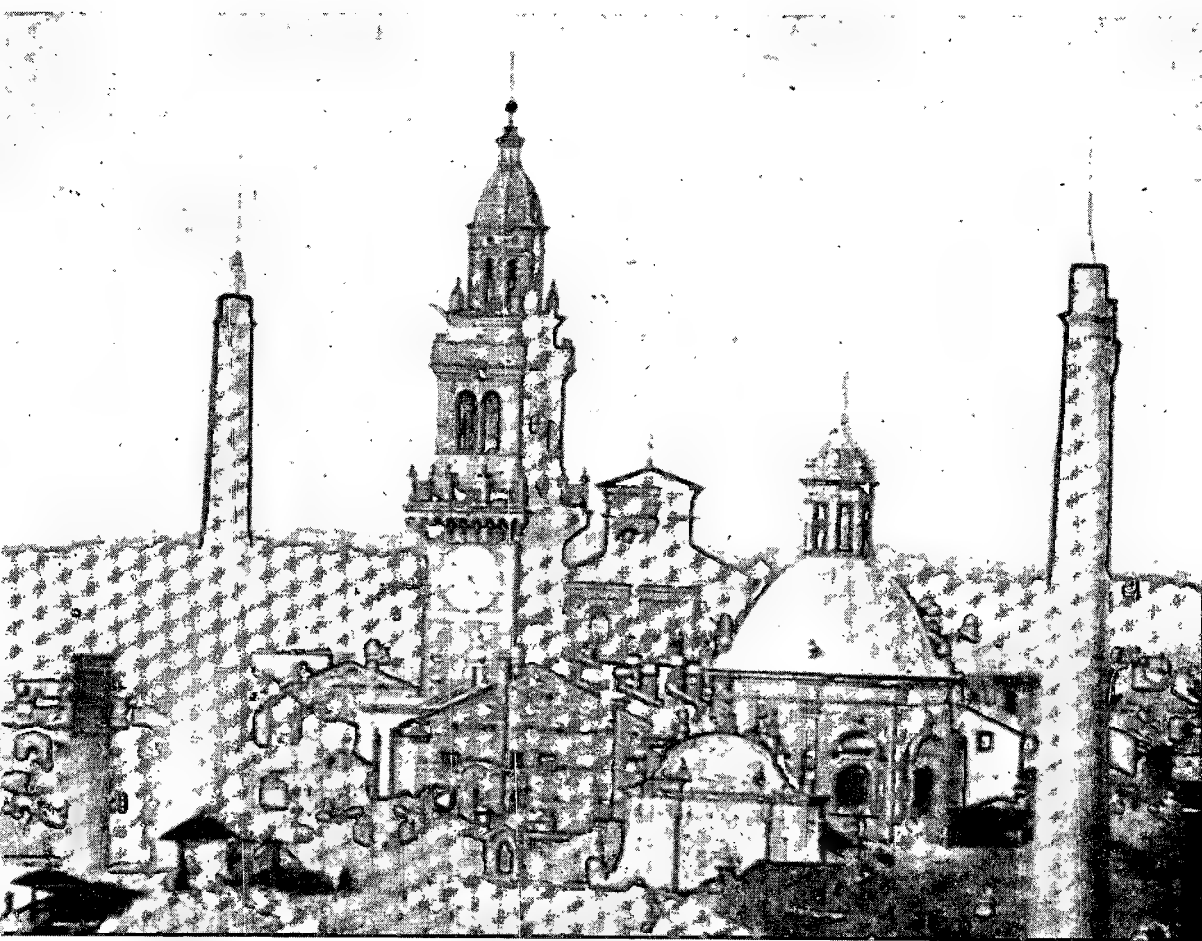
E soprattutto, nonostante la coppia di protagonisti, anzi proprio per questo — in fondo uno è lo specchio dell'altro, tanto è vero che i casi dell'uno ci sono fatti vedere direttamente, mentre i casi dell'altro sono visivizzati attraverso il racconto di questi — *Quei due* è uno dei film più inquietanti che siano mai stati fatti sul tema della solitudine.

Ermanno Comuzio

YELLOW SUBMARINE (Il sottomarino giallo)

r.: George Dunning - **o.:** Gran Bretagna 1968 - **d.:** Dear Film.
V. altri dati nel n. 7/8-1969 a pag. (40).

La comparsa sugli schermi di un lungometraggio di animazione che esca dagli schemi contenutistici e formali dei film di Walt Disney invita prepotentemente ad aprire un discorso approfondito sulla validità estetica di una operazione artistica certamente rischiosa, i cui risultati sul piano dell'espressione sono il più delle volte alquanto discutibili. Sono in gioco non soltanto i canoni linguistici di un determinato genere di spettacolo che si rivolge ancor oggi a un pubblico in prevalenza giovanile, anzi infantile; ma anche, e in maggior misura, i principi d'ordine estetico che reggono il cinema d'animazione *tout court*.

Come sempre avviene in questi casi, si rimanda il discorso ad altra occasione, senza tuttavia rinunciare a talune osservazioni di carattere generale, a qualche indicazione non del tutto inutile. Così, partendo dal sostanziale fallimento artistico della maggior parte dei lungometraggi di animazione, si può giungere alla formulazione di una regola generale che definisca, una volta per sempre, i limiti obbiettivi del disegno animato

(*sopra*) *Butch Cassidy* di George Roy Hill; (*sotto*) *Yellow Submarine* di Richard Lester.

(*sopra*) *Staircase* di Stanley Donen, (*sotto*) *Plagio* di Sergio Capogna.

Francesco Negri: il centro di Casale dalla « Pastrona ». Foto eseguita nel 1894 utilizzando la triplice lunghezza focale del teleobiettivo, su lastra 18 x 24.

(sopra) *Un bellissimo novembre* di Mauro Bolognini; (sotto) *Vedo nudo* di Dino Risi.

quale mezzo di espressione artistica e la sua motivata incapacità a sostenere il peso di una narrazione complessa e di una drammatizzazione prospettica. Ma una volta stabilita questa regola, è bello poterne trovare una o più eccezioni che, nel confermarla, mettano in maggior luce le linee fondamentali di una classificazione estetica.

Yellow submarine di George Dunning e Heinz Edelmann, così come *Le théâtre de M. et M.me Kabal* di Walerian Borowczyk, che ci paiono i due più importanti lungometraggi d'animazione realizzati finora, possono essere considerati le eccezioni alla ferrea regola citata, proprio perché — al di là del loro intrinseco valore artistico — si contrappongono, nella struttura drammatica, ai canoni compositivi dello spettacolo cinematografico tradizionale.

Yellow submarine è costruito seguendo il filo conduttore di una storia in certo senso esemplare, ma anche scontata nella sua ovvietà e semplicità. Un paese è terrorizzato e annientato dal Potere Blu, che non tollera la gioia, l'amore, il canto e la felicità degli uomini; il vecchio Fred, fedele servitore del re del paese distrutto, va alla ricerca di aiuto e lo trova nei quattro ragazzi di Liverpool, i Beatles, che, con un sottomarino giallo, tra mille avventure, ostacoli e peripezie, riusciranno a riportare la vita, la pace e la felicità tra i morti abitanti del paese conquistato servendosi soltanto della loro musica e del loro innato ottimismo. Ma appare subito chiaro allo spettatore che questa esile vicenda, sia pure aggrovigliata da una serie di strani accadimenti, non è che il pretesto narrativo per portare innanzi uno spettacolo tutto affidato all'incanto scenografico delle immagini, allo splendore figurativo del disegno, allo straordinario sfolgorio del colore, alla piacevolezza dei motivi musicali e dei dialoghi spiritosi. In altre parole il significato ultimo del film non sta nella storia, e tanto meno nel « messaggio » pacifista insito in essa, quanto piuttosto in quegli elementi espressivi che ne costituiscono la vera essenza.

Ora, da un punto di vista strutturale, la composizione dell'opera, che pure si affida, secondo canoni stilistici tradizionali, alla narrazione drammatica di fatti ed episodi che si susseguono lungo una linea di sviluppo appena accennata ma pur sempre rintracciabile tra le maglie del racconto figurativo, si basa essenzialmente su una costruzione asintattica dello spettacolo, aperta alle più varie interpolazioni formali. Le singole sequenze, spesso interdipendenti tra loro, vivono di vita propria, sono il più delle volte l'elaborazione pittorica e scenografica di elementi musicali e dialogici autonomi, inseriti nell'economia dell'opera per ragioni artisticamente estrinseche.

Si assiste così a una rappresentazione che, dinamica quanto si voglia per rispetto alle invenzioni spettacolari, all'incalzare delle situazioni comiche o grottesche o surrealistiche o drammatiche, al ritmo delle immagini cadenzato su motivi musicali particolarmente adatti a una trasposizione visiva, appare in realtà oltremodo statica, ferma in una sorta di « sospensione » del tempo e dello spazio, per cui i personaggi, gli ambienti, le avventure assumono una dimensione nuova, la più lontana possibile dal « realismo » cinematografico abituale. E qui soprattutto risiedono la novità e il valore del film di Dunning e Edelmann: in questa loro capacità di

trasferire gli elementi drammatici e narrativi, che pure esistono ma sono a volte ingombranti, in elementi puramente visivi, o meglio visivo-sonori, secondo la regola fondamentale del miglior cinema d'animazione.

Da questo punto di vista, la lunghezza del film, che è quella di un lungometraggio normale, perde il suo carattere di « tempo dell'azione », rimane come puro fatto fisico, al di fuori dell'indagine estetica. Troppo lungo o troppo corto, a seconda dell'atteggiamento soggettivo dello spettatore, *Yellow submarine* è, in ogni caso, una interminabile rappresentazione di fatti artistici, il cui inizio e la cui fine sono contingenti, necessari sul piano pratico, ma assolutamente insignificanti, anzi addirittura dannosi, sul piano dell'arte.

L'incanto della rappresentazione spettacolare è rotto, il pubblico può rimanere sconcertato; ma un nuovo incanto si viene formando, ed è quello di ogni opera « aperta » che può turbare per la sua inafferrabilità, ma che è prodiga di sensazioni sempre nuove.

Non tutto in *Yellow submarine* è di buona lega; spesso l'impasto degli elementi eterogenei, soprattutto a causa d'una certa invadenza della cultura dei Beatles, risulta artisticamente inespresso, né le invenzioni formali sono sviluppate fino in fondo. Ma il valore e la novità del film stanno, come si è detto, nell'aver in gran parte superato i concetti tradizionali dello spettacolo d'animazione e nell'aver cercato di risolvere in termini puramente visivo-sonori il discorso poetico. La strada per il totale affrancamento del disegno animato di lungometraggio dai condizionamenti del cinema dal vero è certamente lunga, difficile e commercialment pericolosa — come dimostra anche questo film —, ma va percorsa nella direzione giusta, che è quella di Borowczyk e di Dunning. Solo distruggendo l'elemento « tempo » come fattore determinante per la costruzione d'un lungometraggio d'animazione che aspiri a una sua autonomia artistica, è possibile sperare di giungere a risultati apprezzabili.

Così si spiega come George Dunning, l'autore di *The flying man*, il più bel disegno animato di micrometraggio (2 minuti), sia anche il regsita di uno dei più bei lungometraggi d'animazione.

Gianni Rondolino

UN BELLISSIMO NOVEMBRE

r.: Mauro Bolognini - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Dear-U.A.

V. altri dati a pag. (17) del n. 5/6 maggio-giugno 1969.

E' proprio vero che nel mondo del cinema c'è da mettersi le mani nei capelli, uno non si raccapezza più, e quando legge che Bolognini ha realizzato un film da un romanzo di Ercole Patti, la persona di semplice buon senso dice: ma cosa c'entra Bolognini con Patti? Bolognini è sui, diciamo, quaranta anni, forse qualcosa di più, comunque la sua scrittura cinematografica è legata al 1950 e seguenti. Mentre Patti che ha molti anni in più di Bolognini ha una scrittura letteraria assai più moderna di quella del regista. Il fatto è che lo stile di Patti è autentico, è sorvegliato, è vivo e reale, è suo, mentre quello di Bolognini ha ricevuto diversi apporti, non è certo da buttar via, ma comunque è lì, le-

gato a quegli anni cui si diceva prima.

Il cinema d'altra parte quando ricorre a esempi e moduli letterari, a meno che non sappia inventare strutture nuove, scade sempre nella facile illustrazione. Donde quel complesso di inferiorità del cinema nei confronti della letteratura, almeno sino a poco tempo fa. Ora si sta verificando un vero e proprio complesso di superiorità. Qualsiasi regista può modificare un testo letterario accusando un *suo* bisogno di interpretazione cinematografica.

Non è questo il caso di Bolognini al quale semmai va rimproverato un ossequio fin troppo umile nei confronti di testi letterari più o meno illustri. Il fatto è che Bolognini, che pure è onesto e decoroso uomo di cinema, non conosce il senso della sintesi cinematografica, le sue frange decorative, le sue indagini su una atmosfera, le sue intuizioni si riducono a modelli illustrativi, molto gradevoli che però, alla fine, non ci danno un costrutto. Si paragoni invece la derivazione letteraria di un Lattuada. Lattuada sa interpertare; quando crea un'atmosfera non sua, ha quel dono della sintesi che è un dono dell'uomo veramente di cinema. Bolognini potrebbe fare altre cose, e sempre molto bene. Comunque sia, questo suo accostamento a Patti viene da una pura funzione di comodo. Se ci sono autori dagli stili differenti, questi sono proprio Bolognini e Patti. Bolognini è un formalista che avrebbe potuto lavorare anche nel 1942 ai tempi di *Un colpo di pistola*, di *Piccolo mondo antico* e di *Zazà*. Il naturalismo di Patti ha invece forti risentimenti di cronaca e di costume, una secchezza da classico.

Un bellissimo novembre è un racconto naturalistico che avrebbe potuto essere scritto da Guy de Maupassant. Sembra fragile, e ha la robustezza dell'acciaio. E' un piccolo capolavoro. Non una parola in più, non una in meno. Capitoli squadrati, di una musicalità ferma, ossessa.

Anche Bolognini è un naturalista, molto bravo nelle descrizioni, fin troppo bravo, anzi. La materia narrativa gli è servita per puntualizzare formalmente una Sicilia non troppo di maniera ma che diventa tale appunto perché in essa egli non fa vivere personaggi credibili, ben caratterizzati, ben puntualizzati. Ne deriva un film frammentario. Gina Lollobrigida non è all'altezza del personaggio, che anche fisicamente avrebbe avuto bisogno di altra caratterizzazione. Occorreva probabilmente un volto più anonimo, un volto davvero del Sud. Da anni vediamo sugli schermi questa attrice diligente e volenterosa, vincolata a una certa stagione divistica. Bolognini non l'atteggia a diva, però vien fuori il ricordo della Lollobrigida di una volta.

La differenza tra il film e il romanzo sta nella non autenticità del film. Sembra strano, ma oggi le immagini sono più *corrotte* delle parole, più ambigue, più sfuggenti.

Il cinema conosce un periodo di involuzione e di stanchezza. Forse ha già fatto molto. Forse ha già esaurito la sua parabola espressiva. Comunque nella civiltà così detta delle immagini, fotografia e cinema tradiscono le aspettative morali e spirituali della persona di cultura, confinano la realtà in un limbo dove solo chi conosce certe cifre e segni può entrare. E' molto difficile leggere una immagine. E' assai difficile saper vedere un film. E' difficilissimo fare un bel film.

Anche Bolognini è maestro in quella ambiguità delle immagini, segno dell'edonismo e dell'esibizionismo dei

tempi. Si è già detto altre volte: la bravura sta nell'onestà *morale*, in un segno molto intimo, che si chiama necessità, o come già si diceva nell'ottocento, ispirazione. Godard fa del cinema, ama profondamente il cinema anche quando fa dell'anticinema (e la stessa cosa ha fatto Picasso con la pittura, Céline con la letteratura). Questi registi-illustratori non fanno né del grande spettacolo, né spettacolo buono (anche nel senso morale), né del cinema autentico.

L'avvento della televisione ha portato un vera e propria rivoluzione nella storia del linguaggio. Le illustrazioni di testi letterari vanno molto bene in tv, magari sono noiose, prolisse, ma si vedono volentieri, comunque uno sta in poltrona e le guarda. Al cinema si chiede un linguaggio più vero e più immediato.

Dunque Bolognini non ha saputo rendere la corposa secchezza di Patti, il suo stile semplice e fatto di percezioni immediate. In questo caso il cinema è stato più ambiguo della letteratura. E' un'altra ambiguità quella che può salvare il cinema, non queste derivazioni letterarie, sempre sfuggenti, che lasciano il tempo che trovano.

Va tuttavia a vantaggio di Bolognini la sua sapienza figurativa, il suo buon gusto, e il seguire una linea di discorso che non è di tutti. Ma il cinema vero lo si serve in altri modi, ricorrendo ad una realtà più concreta. La letteratura è un'arma a doppio taglio. Pochi registi sanno cimentarsi con essa vincendo la battaglia dello stile. Il fatto è che si tratta di due linguaggi diversi. Quando il cinema è stato autonomo ha inventato nuove strutture, che davvero hanno rivoluzionato per parte loro il linguaggio letterario. Ma nel caso di Bolognini si tratta di artigianato di una certa classe. Intendiamoci: da non confondere con quello dei gradi registi americani come Wyler e Minnelli che volentieri attingono ad opere letterarie. In essi c'è una profonda necessità di cinema, un modo vero di trasformare la materia vecchia in un nuovo *oggetto* palpitante ed autonomo. Nel film di Bolognini si respira odore di vecchio, il ritmo non ci prende, la maniera ci sommerge e basta aprire una pagina a caso del bel libro di Patti per dire: è veramente un'altra cosa, ma più bella, infinitamente più bella. Come Astruc aveva fatto un buco nell'acqua con Guy de Maupassant, così Bolognini — che aveva avuto partita vinta con Pratesi, appunto perché era uno scrittore dell'ottocento e il nostro linguaggio formalistico non va oltre quel clima letterario — non ha superato, davanti alla limpida pagina di Patti, l'antinomia cinema-letteratura.

Giuseppe Turroni

PLAGIO

r.: Sergio Capogna- **o.:** Italia-Francia, 1969 - **d.:** Euro.
Vedi altri dati a pag. (26) del n. 5/6 maggio-giugno 1969.

Plagio è una storia d'amore a tre (due ragazzi, una ragazza) e dicendo questo sembra già di poter definire per sempre il film, relegandolo nella schiera, purtroppo sempre più vasta, delle pellicole per le mezze calze, se mi si passa l'espressione, del sesso: gente che legge riviste sempre più « agguerrite », libri sempre più « spinti », perché si trova in una società ses-

suofobica, che non fa niente per migliorarsi, dato che da una parte ha smesso di credere a tutti gli ideali religiosi, dall'altra ha paura di credere in quelli politici che sembrano toglierle quella apparenza di benessere che la società dei consumi, capitalistica, ha attaccato addosso a tutti come un credo, come la vera religione del nostro tempo.

A questa società senza più travagli, paiono reagire inconsciamente i giovani protagonisti del film di Sergio Capogna. Il quale Capogna, diciamolo subito, ha fatto buoni passi in avanti rispetto all'esordio di qualche anno fa: lo troviamo più maturo e con una certa linea di stile.

Dunque, se la necessità di un film sta in un *quid* interiore che va oltre i contenuti e la forma, ci pare di intravvedere in questo malinconico e triste film di Capogna le linee di una struttura che nonostante tante derivazioni (le vedremo subito) ricerca una sostanza intima, una poesia delle cose, e riesce a comunicarci emozioni che oltrepassano il frasario chiuso della materia narrativa, spesse volte inerte, perché comune e anzi volgare.

Le derivazioni sono tante: motivi letterari (la villa veneta dove maturerà l'idea del suicidio, nel ragazzo-vittima), gli inserti della cronaca sul Vietnam (quante volte li abbiamo visti: basta un inserto e gli impegnati di turno si sentono già a posto con le loro coscienze che hanno la morbidezza e la duttilità di quelle gomme che servono a pulire i tasti delle macchine da scrivere), la stessa storia dell'amore a tre (le inserzioni sulle riviste specializzate sono piene di queste richieste), il commento musicale (Mahler — oh, *Senso!* — e una canzone *beat* di cui ignoro il nome dell'autore e del cantante).

Per fortuna c'è una necessità interna a determinare la misura di un film, i tempi della sua durata, la sua resistenza sul piano delle immagini e dell'emozione del ritmo e della *musica*. Non conta neanche il *fatto bene* perché a un certo punto Bolognini è molto più *bravo* di Capogna però adesso ci dice di meno. Per fortuna, dunque, c'è questo processo interiore, tutt'altro che irrazionale, nonostante i miei colleghi di lavoro ora potranno dirmi che faccio dell'idealismo con trenta anni di ritardo rispetto a superate posizioni crociane. Non è irrazionale, questo processo interiore, perché costituisce la *summa* della cultura di un individuo, e di un artista in particolar modo. Uno vede un sacco di film, assimila un sacco di letture e alla fine dà un film. Le derivazioni saranno, specie oggi, cento e mille. In Godard troviamo mille e duecento derivazioni, però Godard si salva perché ha un enorme senso del cinema, si rivela autentico narratore per immagini, non può non essere nel cinema.

Sono contento che Capogna non faccia il Vancini, il Maselli, il Bellocchio, il Petri, che non ricorra a posizioni contenutistiche scontate e che il suo stile lo faccia sentire il meno possibile, che lo faccia pagare a se stesso (passatemi l'espressione) inquadratura per inquadratura, anche se poi non è uno stile perfetto, a volte è persino scolastico (il ballo di Guido ed Edera preso dall'alto, è una scena da film degli anni '50), a volte francamente brutto, a volte banale. Sono contento che non faccia 'italiano-impegnato-tipo-contestazione-politica, né il francese-disimpegnato-e-tanto-colto-e-spregiudicato-oltreché-cinico-sul-piano-dei-sentimenti, eccetera eccetera. Che non sia un Tinto Brass

(nonostante la musicaccia *beat* che a volte infastidisce e vien fuori proprio quando sappiamo che deve venir fuori) né il Jean Aurel estenuato e galante.

Forse Capogna è emiliano (bella la Bologna del suo film, stupenda la descrizione della bassa ravennate e ferrarese durante la corsa in auto verso la villa): la cocciutaggine e l'ingenuità degli emiliani, sapete. Comunque il suo è un film piuttosto ingenuo, ma non banale. E' un film testardo. Deve essersi detto, Capogna: voglio fare un film triste, nostalgico, di soli sentimenti, pur partendo da una materia che oggi scotta, da un titolo (che non c'entra niente) che oggi incuriosisce un po' tutti quanti. E ha fatto il film. Né bello né brutto. Ma necessario. Questa è la qualità che ci fa sperare in un avvenire per Capogna. Forse sbagliamo, ci sono stati troppi registi promettenti che poi son finiti al peggio, ma il fatto è che Capogna non ha cominciato benissimo, nessuno ha gridato al miracolo per lui e c'è caso che, maturando ulteriormente, egli possa giungere a una materia proprio sua, a una capacità di linguaggio autonoma.

La materia stavolta egli l'ha trattata piuttosto elegantemente. Che l'intersessualità dei giovani sia un *fatto* che gli adulti non sempre sanno capire o compatire (chiamandola in vari modi: vizio, omosessualità, eccetera), è vero: e questa verità egli l'ha espressa con brividi di sentimento e di sensibilità piuttosto delicati. Anche i motivi psicanalitici sono visti con una certa misura. I tre giovani si amano per ragioni psicologiche, è vero; ma Capogna ci dice che c'è un amore oltre quei dati di comodo che molte volte la società ci impone, dandoli per esclusivi e dogmatici.

Se la volgarità e il formalismo sono i due vizi estremi della nostra società dei consumi e del culturalismo di massa, si può dire che Capogna li ha evitati entrambi. Benissimo il primo (non c'è ombra di volgarità in tutto il film). Meno bene il secondo: appunto perché il regista deve ancora farsi le ossa, deve costruirsi totalmente e sinceramente. Qui ci sono apporti che sarebbe meglio dimenticare e Capogna dovrebbe seguire un cinema immediato, reale, dovrebbe guardare a quella lezione non letteraria, non intellettualistica di cui per esempio Rossellini è stato maestro, prima fuori e poi in casa.

Giuseppe Turroni

VEDO NUDO

r.: Dino Risi - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Titanus.

V. altri dati a pag. (30) del n. 5/6 maggio-giugno 1969.

Il genio della volgarita spesso non ha niente a che fare con quello dell'osceno o del pornografico. Una persona, un fatto espressivo possono essere volgari anche se non parlano di cose volgari. E' la forma che determina la struttura di un linguaggio, che si esprime in modi stilistici volgari: di volta in volta, sciocchi, fasulli, qualunquistici (sotto l'aspetto sociale, politico, civile), vani e stupidi. Molto nostro cinema *medio* è volgare ed è più volgare senz'altro di quel cinema dichiaratamente pornografico che può anche avere una funzione di rottura, in un paese che deve fare molto in fretta per raggiungere quel livello di costume che altri paesi hanno trovato naturalmente, appunto per-

ché non hanno avuto dittature, divisioni regionali, tradizioni « folcloristiche » troppo accentuate e drastiche.

Cosa c'entra questo discorso con *Vedo nudo* di Risi? C'entra, perché non si può negare al film di Risi — pur fatto bene, anzi proprio perché fatto bene, a regola d'arte, cioè di gusto — una carica di volgarità, che ha saputo infatti « prendere » le nostre platee, determinando un successo di pubblico che dalle prime visioni si protrae fino alle più remote zone depresse del nostro paese; e se per queste zone depresse il film di Risi sarà fin troppo « coraggioso », ardito e forse incomprensibile, pazienza, ci arriveranno, ci arriveranno, state sicuri, tra qualche anno.

Intanto, la formula a episodi che sembrava tramontata per sempre, ci propone di continuo il paragone (irriverente per Risi, forse) con la « cultura » delle barzellette, dello spirito dopolavoristico; in più, gli articoli di quei giornalisti che su settimanali sessualmente « impegnati » discorrono di questo e di quello, senza aver letto, tra l'altro, una riga di Kraft-Ebing, di Freud, di Marcuse, di Jung. Non è che si tolgano a Risi tutte le buone intenzioni; il fatto è che il suo tono e il suo stile sono dichiaratamente di impronta qualunquistica. Non si può ironizzare su un costume e un malcostume usando gli stessi modi linguistici adottati dal costume stesso. Un giornalista serio che voglia polemizzare contro, per esempio, un servizio sessuologico pubblicato su uno degli orrendi settimanali volgari che pullulano nel nostro paese, non può certo usare il linguaggio di quei giornalisti improvvisati, i quali a loro volta adoperano lo stile delle piccole poste, adesso non più « romantiche », tipo bianco-fiore, bensì cariche di promesse, le più piccanti e insolite sul piano sessuale.

Vedo nudo dunque vuole essere una satira, diciamo una parodia, della sessuofobia che sta attaccando un po' tutti, nel nostro paese un tempo fatto di navigatori e di poeti ed ora, pare, di maniaci. Pare, a dar retta a quei registi che, un colpo alla botte ed uno al cerchio, vorrebbero aver l'aria di essere moderni e consapevoli, condannando e nello stesso tempo ammiccando al malcostume.

Si badi che non facciamo del moralismo, che è senza dubbio una forma mentale peggiore del qualunquismo. Vogliamo dire che questa leggerezza questa superficialità, molte volte questa ipocrisia, sul piano della espressione si trasformano in un racconto ibrido, che ha sbalzi paurosi — nonostante l'apparente levigata stesura formale —, che pendola drammaticamente tra ironia e accettazione, tra volgarità e finezza ironica. D'altra parte si può dire che questo altalenare ipocrita e suadente è la qualità che maggiormente attira un pubblico medio, ora alla ricerca del piccante sul piano degli sfoghi erotici. Così, mentre la censura o i giornalisti non consapevoli (sono tanti) si accaniscono contro *Porcile* di Pasolini, trovano a loro volta estremamente esilarante il racconto del deficiente (impersonato molto bene da Manfredi, un intelligente attore, sensibile e veramente duttile) che stupra (sic) la gallina. In sala, gran risate. Niente sudori freddi. Certo, la cosa è buffa. E quel che importa, è espressa in modo « da ridere ». Negli ospedali (primo episodio) la gente muore perché i medici pensano ad altre cose, non si impegnano sul lavoro (nel nostro caso, guardano estasiati le fattezze di Sylva Koscina). E sembra inoltre (ul-

timo episodio) che, se non si vedono donne nude, si debba, per forza, sic et simpliciter, vedere uomini nudi. C'è chi invece pensa ad altre cose. Più positive. A Mao, per esempio.

Film come questi di Risi hanno bisogno di analisi che un critico di cinema non dovrebbe, a regola, neppure tentare. Qui ci vuole lo psicologo, lo studioso del costume. Un critico di cinema può dire: Risi aveva cominciato molto meglio, Risi ha molti numeri che strada facendo ha sciupato, così, con una certa leggerezza, proprio perché bravo a raccontare, così come tanti nostri amici che son bravi a raccontare favole e barzellette alla fine diventano i « tipi buffi » della compagnia e non si tolgono più di dosso quel *cliché* del resto simpatico e divertente.

Vedo nudo non è una satira sul malcostume. Non ha la funzione di rottura che si potrà addirittura trovare in certi film osceni i quali però hanno la selvaggia forza animalesca o dell'ottusità o della totale ignoranza. Risi è invece una persona fine e sensibile. Dispiace che sia così bravo a destreggiarsi in quel terreno minato che si chiama volgarità, una volgarità neppure cosciente di essere tale. Ma è volgare, ripeto, la struttura linguistica usata. La formula del film a episodi è già di per sé volgare, perché corriva, perché facilona, perché, appunto, non disposta a far pensare. Vediamo frammenti di una volgarità nostrana, non frammenti di vita veramente reale. Di uomini che vanno con le galline e di uomini che si vestono da donne e vogliono essere ad ogni costo delle Ornelle, ce ne sono, magari li conosciamo anche noi, Kraft ed Ebing hanno scritto un librone di mille pagine su di loro e sui loro compagni di sventura, possono anche suscitare il riso, ma non quel riso, non quel genere di divertimento. Una forma sconcertante sta alla base di questa invenzione umoristica. Al pubblico medio che si diverte come un matto a vedere questi episodi, non balza mai davanti agli occhi una forma di pietà; e lo stesso pubblico si scandalizzerà di fronte ai film di Pasolini, o alle « robacce » di certi film giapponesi e nostrani (che però hanno il coraggio dell'osceno, fino in fondo). Pascal diceva: nella mezza misura sta la dannazione. Forse aveva ragione il grande filosofo e religioso. Forse bisogna decidersi: ridere o piangere.

Tra tanto frammentarismo, tra così compiaciuto e raffinato qualunquismo, tra così squisita volgarità (è la parola, passatemela), vien fuori persino qualche nota di malinconico crepuscolarismo (la struttura delle immagini presenta sempre i conti: è la nostra vecchia cultura provinciale che si riaffaccia) *Ornella*, il migliore episodio del film, strizza l'occhio a Gozzano, è un episodio abbastanza misurato, non ha gli alti e bassi degli altri. Anche qui, Manfredi è eccezionale. Nel prendere più anni, Manfredi ha quei lineamenti sfatti, dolci, che riassumono i vizi di noi italiani (taciuti o confessati). Più di Sordi, molto più di Sordi, Manfredi è diventato l'emblema dell'*homo eroticus* nostrano.

Giuseppe Turroni

IL TEATRO DI PROSA

CINQUE GIORNI AL PORTO

Testo di Vico Faggi e Luigi Squarzina - **Regia:** Luigi Squarzina.
V. altri dati a pag. (26) del n. 5/6 maggio-giugno 1969.

« Un dramma che non è un dramma. Uno spettacolo che non è uno spettacolo ». D'accordo: non si può certo non consentire, da spettatori, a ragion veduta, circa l'onesta opportunità di una tale premessa stampata. Ma che cosa sono, allora, questi *Cinque giorni al porto*, testo di Vico Faggi e Luigi Squarzina, del Teatro Stabile di Genova, con la regia dello stesso Squarzina, rappresentati sia sul palcoscenico del « Politeama », sia — in tre « anteprime » — in sedi del tutto inedite (non senza particolari significati e prospettive interessanti per quanto si riferisce a un pubblico di operai altrettanto inedito) quali si possono evidentemente considerare, sotto il profilo teatrale, un capannone dello scalo marittimo affollato di portuali e una officina periferica gremita da lavoratori dell'azienda tranviaria e da quella del gas?

Che cosa sono, o meglio cosa « vogliono essere », questi *Cinque giorni al porto*, è ancora lo stesso Stabile genovese a dichiararlo esplicitamente: si tratta di una proposta che non nasce « da una pretesa drammaturgica, da un ideale registico e scenografico, e tanto meno da ambizioni interpretative, ma da una volontà di azione e di testimonianza per il mondo del lavoro e per una città ».

Parole chiare, chiarissime, ma tali evidentemente da disarmare qualsiasi atteggiamento critico abituato a riguardare nel teatro proprio la validità o meno di un fatto drammaturgico, registico, scenografico e interpretativo. Rimane, tuttavia, un equivoco, e c'è da contestare una contraddizione: nulla ci sarebbe da obiettare, infatti, se una « proposta » del genere, contrassegnata dalla modestia e dal fervore soltanto civile delle citate dichiarazioni, fosse stata destinata esclusivamente proprio a sedi e a spettatori simili a quelli delle tre « anteprime », così risolvendosi in quella sua più evidente funzione di stimolo e di richiamo alla coscienza operaia che le si può riconoscere in quanto « lezione storica sceneggiata », ma le cose cambiano quando si deve riferire di una rappresentazione che ha per ambiente una regolare sala teatrale, con ogni suo tipico velluto, e per pubblico i normali frequentatori di uno « stabile », abbonati o no, con dippiù una sorta di « élite » di tipo più o meno intellettualistico e mondano.

(Con esiti piuttosto ambigui, da sinistra e da destra, e con applausi « veri » o « di disturbo »).

Il discorso, dunque, si fa difficile, ingrato, e lo squilibrio fra le intenzioni e i fatti lascia perplessi. Vediamo il testo. In *Cinque giorni al porto* si rievoca un fatto importantissimo nella storia del movimento operaio e delle conquiste sindacali non soltanto genovesi ma nazionali. Alle ore 10 del 19 dicembre 1900 un ispettore di Pubblica Sicurezza si presenta alla Camera del Lavoro, nel popolare quartiere delle Grazie, recando un ordine del prefetto, che intima lo scioglimento della Camera stessa e contempla il sequestro di ogni documento nonché la denuncia dei segretari delegati ad amministrare quella che era una preziosa seppur contrastata conquista dei lavoratori a difesa dei loro diritti e a tutela della loro dignità.

Il Prefetto si chiama Camillo Garroni, è un marchese, un uomo che ha il senso dell'autorità e che giudica « sovversivi » tutti coloro che non accettano un'antica gerarchia classistica, e che proprio come « sovversivi » non può quindi tollerare i socialisti cui si affida la Camera del Lavoro. Presume, per giunta, che il suo decreto non possa trovare opposizione, che il governo (allora presieduto da Saracco) sia d'accordo nella repressione, e che ancor più d'accordo siano gli operatori industriali e commerciali della città.

Ma sbaglia. I delegati delle varie categorie di lavoratori, la sera stessa del 19 dicembre, si riuniscono e dopo lunghe discussioni, comprensibili dubbi e legittime preoccupazioni, decidono di proclamare lo sciopero. E' presente un glorioso ed esperto sindacalista come Pietro Chiesa, si avrà più tardi il conforto della dialettica ferrata e dell'oratoria travolgente dell'avvocato repubblicano Antonio Pellegrini, ma intanto quella sera, a scaldare gli animi, a scuotere le coscienze, a eccitare lo spirito di una lotta giusta e sacrosanta è un giovane tipografo, Ludovico Calda, che non è neppure genovese, ma che proprio per questo interpreta l'esigenza di un atto decisivo ai fini di un riscatto nazionale, nella nuova e ancora debole Italia, dei lavoratori e delle classi più umili.

Sarà difatti un evento nazionale, quest'azione decisa nella notte e subito attuata nell'alba successiva, perché si tratterà del primo sciopero generale attuato e riuscito in una città italiana: uno sciopero compatto, responsabile, senza incidenti, destinato a decretare non solo la sconfitta del prefetto Garroni, sconfessato dal governo e costretto a consentire la riapertura della Camera del Lavoro su basi anche più ampie e con ufficiali riconoscimenti, ma persino a provocare (secondo la logica di una catena di errori) il crollo stesso del governo Saracco e l'avvento di quello, più liberale, fondato sul binomio Zanardelli-Giolitti, con la conseguente apertura di quell'« età giolittiana » che, secondo le istanze magari non concordate ma sostanzialmente convergenti, dei socialisti e dei cattolici, stabilì nella storia italiana la prima e sia pure ancora confusa coalizione di centro-sinistra.

« Lezione storica sceneggiata », c'è da ripetere (che si fa un po' troppo didattica e noiosa nel finale), aggiungendo che si tratta di una « lezione » rigorosa e attenta, sin dove ciò può riuscire possibile, ai documenti e alle testimonianze. Ma il teatro? Esso si introduce, con qualche forzatura retorica, nel prologo e nell'epilogo che « inquadrano » l'intera vicenda dello sciopero genovese in un colloquio (in-

contro e scontro con reciproco rispetto) fra Luigi Einaudi e Piero Gobetti, a Torino, nel 1923: intendendo il secondo convincere l'ormai anziano maestro liberale a lasciargli pubblicare certe corrispondenze obiettive, sostanzialmente favorevoli alla causa dei lavoratori, che Einaudi aveva scritto, nel 1900, come inviato a Genova di un quotidiano in occasione dello sciopero. (E Gobetti la spuntò: quelle corrispondenze furono ripubblicate difatti nel volume *Le lotte del lavoro*, apparso nel 1924, e restano acquisite, definitivamente, nelle « opere » di Luigi Einaudi che si possono oggi consultare. Per ogni ulteriore curiosità in proposito si raccomanda il volume, denso di documenti, che lo « Stabile » di Genova ha edito nell'occasione).

Per quanto riguarda la dimensione teatrale della « lezione » ci sarebbero tante altre cose da dire: basterà almeno accennare, in quanto a riserve, all'intrusione sentimentale (seppure cauta, ben contenuta) che riguarda i colloqui fra Ludovico Calda e una giovane emigrante veneta, a certo non sempre riuscito impasto fra lingua e dialetto (un dialetto spesso « costruito », non « vero ») che si verifica tanto nei quadri che impegnano gli scioperanti quanto in quelli dove figurano i « padroni del vapore » (armatori, finanzieri, militari) e soprattutto alla scena, decisamente non risolta, che in tre spicchi diversi senza giusti accordi di ritmi e di scansioni, con effetti di « belle statuine » sostituiti a « controscene » inimmaginabili, che trattiene contemporaneamente — in diversi gruppi di personaggi — altrettanti aspetti delle situazioni, degli atteggiamenti e degli interessi in gioco.

A favore, sempre sommariamente parlando, c'è da registrare soprattutto il sapiente coordinamento e la tensione dinamica della scena in cui Ludovico Calda (interpretato dal sempre eccellente Eros Pagni) riesce a sventare il linciaggio di un provocatore, così riuscendo a mantenere l'ordine, la disciplina e il senso di responsabilità da cui discenderà il successo dello sciopero. Ma non mancano altre scene sapientemente scandite, così come non mancano (a parte quella di Pagni) altre prove recitative di tutto riguardo quali, principalmente, quelle di Omero Antonutti nei panni del prefetto, di Camillo Milli nel ruvido tratto di Pietro Chiesa, e di Giancarlo Zanetti che assolve il duplice compito d'interpretare Gobetti e insieme, con Claudio Sora (Einaudi), di prestarsi come « narratore ». E mi fermo qui: gli attori sono più di cinquanta.

L'impianto scenico è di Gianfranco Padovani: due torri laterali, che richiamano le gru del porto, reggono i riflettori a vista, e il fondo è neutro, perché deve accogliere le proiezioni delle diapostiive che riportano le vecchie immagini della Genova all'inizio del secolo, quando uno sciopero dei suoi portuali poteva ancora paralizzare mezza Italia e soprattutto le industrie del Nord, tanto da impaurire i « potenti » e da far crollare un governo.

Una Genova davvero vecchia, favolosa, se riguardata sul metro della crisi che oggi la tormenta e l'umilia. Ma anche e proprio per questo, la « volontà di azione e di testimonianza » che si è proposta il suo « Stabile » riesce in definitiva molto apprezzabile: come omaggio, almeno, a una città che, al momento giusto, dall'insurrezione del 1746 contro gli austriaci sino a fatti recenti o recentissimi, ha saputo dire di « no » a ogni sopruso e a ogni offesa: una Genova for-

te, aspra, dignitosa, che saprà sempre malgrado tutto, difendersi. Genova mia.

Gian Maria Guglielmino

FAUST di Wolfgang Goethe

Regia: Virginio Puecher - **reg. assist.:** Pietro Formentini, Aldo Biagini - **organizz.** Fulvio Fo - **mus.:** Paul Dessau - **cost.:** Ebe Colciaghi - **dirett. scena:** Walter Stracciari - **ass. tecnico:** Tino Siragusa - **elem. scenici:** Virginio Puecher - **int.:** Ivo Garrani (Mefistofele), Giancarlo Sbragia (Faust), Valentina Fortunato (Margherita), Tino Schirinzi, Sergio Reggi, Ettore Toscano, Eligio Irato, Gino Centanin, Pietro Formentini, Antonio Maronese, Luciano Turi, Edda Valente, Angela Goodwin - **comp.:** « Gli Associati ».

Entra nelle contraddizioni — e nei mali profondi — del teatro italiano che la nuova stagione si sia aperta da un lato con un troppo folto numero di spettacoli di assoluto disimpègno e dell'altro al contrario con ricerche espressive fin troppo raffinate come il discutibile *Orlando furioso* di Sanguineti-Ronconi e questo apprezzabile *Faust* goethiano di Puecher-Zampa. Col rischio — ovvio — che finisca col mancare la zona mediana che consente di portare lo spettatore dal gusto per l'abile artigianato e basta a quello appunto dello spettacolo-ricerca, dello spettacolo-proposta. Ma si può anche osservare in positivo che dopo l'infatuazione tardoavanguardistica per le sperimentazioni casuali, sorrette dal niente o peggio dall'approssimativo, allestimenti come quello dell'*Orlando furioso* e del *Faust* riportino ad un misurarsi corretto con un testo di partenza valido, autorevole, nei confronti del quale ogni variante o aggiornamento od anche revisione va fatta con metodo e con intelligenza critica.

Dunque, il *Faust*: grazie ai «pocket» sta probabilmente in molte più biblioteche di un tempo, ma quanti hanno superato la lettura della famosa scena del patto col diavolo e si sono addentrati nei meandri di un testo che impegna sempre su molteplici piani anche nelle parti in apparenza più « leggere » (la taverna degli studenti, ad esempio)? In ogni caso, ecco una tragedia per cui nessuno esita a spendere la parola « capolavoro » e che pure è da noi messa in scena pochissimo: negli ultimi anni, c'è solo da ricordare il dissacrante *Faust o Margherita* di Carmelo Bene che in qualche modo si rifà, berteggiandolo, al precedente goethiano.

Virginio Puecher ha preferito riaprire il discorso interrotto fra le nostre scene e il testo del poeta rifacendosi, anziché alla stesura completa e definitiva, alla prima, ancor rozza e abbozzata: non il « Faust » ma l'« Urfaust » di un Goethe appena ventiquattrenne. L'intelaiatura è grosso modo quella, ma l'articolazione è meno compatta e soprattutto manca la prospettiva di pensiero che sostanzia il testo definitivo come riflessione sul cielo e la terra, sul peccato e la redenzione. Quando Margherita muore, una voce dall'alto, la voce di Dio, dice, a costernazione di Mefistofele: « E' salvata! ». Tale battuta, che chiude il primo Faust su una luce di speranza, nell'« Urfaust » invece non c'è, e bastano quelle due parolette in meno a cambiare l'intero significato della prima stesura, chiusa sulla morte e sulla dannazione.

Ciò che ha interessato regista e traduttore — e van citati insieme

tanto è stretta la collaborazione a giudicare dai risultati — è una sorta di ambiguità che emergerebbe dalla natura di primo stadio del testo, dal far intuire, specie conoscendoli, gli allargamenti e sviluppi ulteriori ma anche altre possibili direzioni di pensiero. In definitiva, alla sensibilità laica di Puecher e di Zampa è sembrato più vicino e « moderno » un testo meno preoccupato di svolgere una tematica religiosa e più legato invece al gusto delle vecchie leggende popolari. Non entreremo nel discorso, che coinvolge le basi culturali di regista e traduttore e porterebbe troppo lontano; interessano i risultati espressivi, che sono plausibili e suggestivi e contribuiscono parecchio a svecchiare una certa oleografia sul « faustismo ».

Giorgio Zampa si è messo davanti ad un Wolfgang Goethe giovane, non ancora meditativo, sensibile ai succhi giunti fino a lui dei miti, delle favole, della poesia popolare, dove la materia obiettivamente tragica si scioglie in un tessuto espressivo irrealistico che la decanta e mette in primo piano il piacere della storia d'eccezione, del racconto della nonna ascoltato accanto al fuoco o letto fra le pagine di un libro illustrato o meglio ancora conosciuto nell'ingenua versione di uno spettacolo di teatrino di marionette. Il Goethe « paludato » dell'accademia è restituito alle sue radici prime, ad una parlata intrisa di modi gergali, ad un verso in rima che non rifiuta la colorazione grottesca, ad una luce ironica che traspare qua e là stabilendo il giusto distacco dell'autore. La regia di Puecher si è poi servita dell'eccellente ed insolita traduzione per allestire uno spettacolo che si impronta sul teatro di marionette che Goethe aveva conosciuto e di cui certo si era ricordato. Lo spazio scenico è ridotto all'osso, una piccola pedana in cui non stanno più di tre persone insieme, e il cambio di scenografia, appena indicativa, è a vista, tramite un dispositivo girevole. Il ritmo è svelto come sono agili i versi e la recitazione, e soprattutto l'aspetto gestuale di essa, è convogliata verso lo scatto della marionetta, senza però esagerare e dar nel gratuito. Non a caso, la scena migliore è quella della taverna, dove l'aneddoto in sé e il testo meglio si prestano a questa chiave di regia, la quale invece non può essere mantenuta altrove, ad esempio nei « duetti » d'amore di Faust con Margherita, soffusi di malinconia e il cui romanticismo non può essere ignorato o negato. Puecher preferisce allora cambiare registro, e glielo consente la costruzione drammaturgica a scene staccate, grazie alla quale si può, da un quadro all'altro, mutar di tono. (E' in virtù di questa costruzione che si è potuto immettere senza gran fatica una situazione assente dall'« Urfaust », il patto col diavolo, prendendola dal « Faust »).

Mestierante astutissimo (e sia detto senza dar senso negativo al termine), Ivo Garrani ha composto un Mefistofele perfetto, non « diabolico » e tenebroso come vuole l'oleografia ma maligno e beffardo, del tutto a suo agio nel gioco da « féerie » metafisica di un « puppetspiel » quale si voleva: si veda quant'è godibile la sua scenetta con lo studente a cui si presenta travestito da Faust. Giancarlo Sbragia (che Ebe Colgiaghi, autrice dei bei costumi, ha vestito come Garrani a marcare una delle chiavi di regia, Mefistofele come specchio o falsa coscienza di Faust) si è adeguato con l'abituale aristocratica finezza — e sia pure a prezzo talora di un gelo

eccessivo — alle difficoltà dell'unico personaggio che deve saldare le scene grottesche con le sentimentali e tragiche senza troppe lacerazioni stilistiche. Meno ci ha persuaso stavolta Valentina Fortunato, attrice delicata e interiore che ha disegnato una Margherita già tutta nella prospettiva maggiore del « Faust » definitivo, in una lettura « colta », cioè che stride con l'immediatezza popolaresca del resto dello spettacolo. Molto adatte all'impostazione registica di Puecher erano le musiche firmate dal grande compositore tedesco Paul Dessau. Va detto che abbiamo visto lo spettacolo al suo esordio al Teatro Olimpico di Vicenza. Non potendo tener conto della cornice palladiana, Puecher l'ha tenuta di sfondo variandone l'illuminazione: ma è chiaro che la collocazione esatta del suo allestimento è il palcoscenico normale dei teatri moderni.

Ernesto G. Laura

CORIOLANO

di William Shakespeare (due tempi; **trad.:** Leo Wollemborg) - **Regia:** Antonio Calenda - **Scene e costumi:** Franco Nonnis - **Musiche:** Maderna e Migliardi - **Aiuto regia:** Enzo Varano e Stefano Tolnay - **Interpreti:** Luigi Proietti (Caio Marzio), Gianpiero Fortebraccio (Tito Larzio), Antonio Pierfederici (Cominio), Mario Scaccia (Menenio Agrippa), Ugo Maria Morosi (Sicinio Veluto), Virgilio Zernitz (Giunio Bruto), Roberto Herlitzka (Tullo Aufidio), Edda Albertini (Volumnia), Ilaria Guerrini (Virgilia), Marcello Bertini, Ivan Cecchini (senatori romani), Oreste Rizzini, Gianni De Lellis, Adalberto Rossetti (cittadini romani), Orso Maria Guerrini, Italo Dall'Orto, Franco Santelli, Vittorio Stagni (cittadini volsci), Gabriele Carrara, Gilberto Centi, Giancarlo Ciccone, Carlo Francini, Giancarlo Gentilucci (cittadini e soldati romani), Roberto Mirabella, Leo Pantaleo, Walter Pisegna, Edoardo Sala, Raffaele Uzzi, Enzo Varano (cittadini e soldati volsci) - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile dell'Aquila » - **Ente:** Centro Teatrale Italiano, Teatro Stabile dell'Aquila.

Anche se taluni studiosi non hanno esitato a collocarla fra le opere dell'« età maggiore » di Shakespeare, sta di fatto che *Coriolano* (scritta probabilmente nel 1608) non incontrò mai particolare fortuna in virtù delle sue qualità poetiche.

Si capisce. La « tragedia romana » ha un protagonista monolitico, praticamente privo di quei contrasti psicologici che rendono affascinanti e umanissimi tanti altri « eroi » shakespeariani. E non si vede come questo protagonista possa suscitare qualsiasi simpatia e commozione dal momento che la sua unica passione consiste nell'affermazione del proprio orgoglio di aristocratico, di guerriero, di presunto « superuomo ». Notevole, piuttosto, è l'impianto propriamente politico dell'opera, conseguente alla rappresentazione dello scontro fra l'individualismo egocentrico e superbo di Caio Marzio (detto Coriolano per via delle sue vittoriose imprese a Corioli, nella guerra contro i Volsci) e le aspirazioni democratiche della primissima repubblica romana, nel terzo secolo, quando la plebe in rivolta contro l'egoismo parassita dei patrizi ottenne che i suoi diritti fossero difesi dai « tribuni » e che l'elezione dei consoli fosse condizionata dai suoi voti.

Se si aggiunge che una rappresentazione del genere (condotta sul filo delle « Vite » di Plutarco nella traduzione inglese di Thomas North) ri-

sulta esasperata dal costante atteggiamento di sprezzo, anche violento e sboccato, che Caio Marzio manifesta verso la plebe e i suoi tribuni, sino al punto da essere cacciato da Roma e da allearsi per vendetta con il suo vecchio nemico Aufidio alla testa dei Volsci, non esitando quindi a marciare contro la sua patria sinché non riesce a fermarlo quella madre Volumnia che con le sue suppliche angosciate sconta così l'ambizioso errore di avere alimentato nel figlio un orgoglio tanto spropositato, si capisce anche come al di là dei personaggi, assunti e usufruiti come astratti simboli di « classi » o comunque di « parti », la tragedia possa promuovere nell'interprete, nel lettore o nello spettatore, generiche quanto radicali passioni di pretto tipo politico.

Magari a dispetto di Shakespeare, come si è scritto e riscritto, respingendo una pretesa posizione partigiana del poeta a favore del potere aristocratico contro i plebei, e attestando invece l'equidistanza perfetta dell'autore dalle parti in causa, e la sua posizione di « spettatore » che rifiuta di prendere partito.

Tant'è, appare quasi inevitabile che partito abbiano invece a prenderlo gli interpreti e che del *Coriolano* si abbiano avute più libere versioni e rifacimenti che semplici e rispettose « messe in scena » del testo shakespeariano. E' una vecchia storia, che risale addirittura al 1681, quando Nahum Tate elaborò grossolanamente la materia della tragedia con intenzioni reazionarie, e che ha trovato una svolta fondamentale nell'adattamento firmato da Bertolt Brecht per il « Berliner Ensemble », e rappresentato postumo nel 1964, dove la demolizione dell'« eroe tragico » era compiuta senza violenza né rabbia ma con la calma e lucida certezza che di « eroi » questo mondo non ha bisogno, che una società veramente umana non sopporta « superuomini ».

Brecht, comunque, usò solo il traliccio e i personaggi di Shakespeare per proporre un testo « suo », di cui si dichiarava responsabile. Ma è chiaro che devono apparire invece arbitrarie, o comunque largamente discutibili, certe deformazioni interpretative del testo quando se ne annunciano rappresentazioni più o meno integrali, con la debita e sola firma di Shakespeare. E, a questo proposito, se già fu discussa l'interpretazione che del *Coriolano* presentò Giorgio Strehler nel 1957 al « Piccolo » di Milano (con una esasperazione dei tratti più odiosi e più « nazisti » del protagonista, pur contenuta nell'ambito di uno spettacolo estremamente serio, approfondito e in molti aspetti bellissimo), non si saprebbe adesso come giudicare altro che nei termini di una netta severità questo allestimento prodotto dal Centro Teatrale Italiano e dal Teatro Stabile dell'Aquila, con la regia di Antonio Calenda, che è approdato sul palcoscenico torinese dei Giardini Reali.

La « dissacrazione » del protagonista, che viene cercata stavolta nei modi di un ritratto isterico o meglio schizofrenico cui si presta il pur bravo interprete Luigi Proietti, sarebbe in se stessa un fatto ben poco originale, dati certi precedenti appena ricordati. Ma il guaio maggiore è che la « dissacrazione » stessa viene a perdere ogni efficacia dal momento che tutti i personaggi sono proposti sotto una luce deformata, grottesca, nell'impostazione di uno spettacolo che sul filo di una nuova traduzione di Leo Wollemborg (agile, ma anche troppo libera e disinvolta) rischia di appari-

re persino una parafrasi ironica, e a volte addirittura una parodia neppure troppo sottile, della intera tragedia, con tutta l'enfasi voluta di una declamazione quasi sempre sopra le righe, con l'esuberanza comica di un Mario Scaccia che fa numero a sé nei panni di Menenio e per giunta con il branco di comparse che, alla ormai solita guisa del « Living », ecc., si raggruppano e si sciolgono secondo rozze azioni mimiche, si abbattono e strisciano sulla piattaforma a « pentagono » (non sfugga l'allusione) creata dallo scenografo Franco Nonnis, e ancora s'infilano in certe trincee scavate nella piattaforma stessa, sporgendone con la testa e fissando minacciosamente il pubblico, il tutto per raffigurare una plebe che si dovrebbe nel caso vedere talmente belluina e idiota da consentire perfettamente con gli epiteti di cui continuamente la gratifica Coriolano.

C'è da pensare, in definitiva, che il regista non abbia minimamente creduto alla serietà e alla consistenza drammatica della tragedia, divertendosi, sostanzialmente, a metterla in burla. Non senza qualche trovata ingegnosa, ma ne valeva la pena? Anche gli altri attori oltre quelli già citati (e ricorderò appena Edda Albertini, Roberto Herlitzka, Antonio Pierfederici, Ugo Maria Morosi e Virgilio Zernitz) sono condannati a ripetere sino all'esasperazione il gioco mediocremente ameno con cui man mano si presentano. Ma il bello è che certo pubblico, dopo essere rimasto per qualche tempo sconcertato, ha finito con il prendere tutto sul serio, e al termine ad applaudire con insistenza.

Gian Maria Guglielmino

FILM USCITI A ROMA DAL 1° GIUGNO AL 31 LUGLIO 1969

a cura di Roberto Chiti

ADORATORI DEL SESSO, Gli - v. *Meiji Iyakoden*
AD UNO AD UNO SPIETATAMENTE - v. *Uno a uno sin piedad*
A GHENTAR SI MUORE FACILE - v. *En Gentar se muere facil*
ALCUNE RAGAZZE LO FANNO - v. *Some Girls Do*
AMANTI DI DRACULA, Le - v. *Dracula has Risen from the Grave*
AMICO, Un
ANATOMIA DI UN ADULTERIO - v. *Le viol / Övergreppet*
ANCH'IO SONO UNA DONNA - v. *Jeg, en Kvinde II*
ANGELI DELL'INFERNO SULLE RUOTE - v. *Hell's Angels on Wheels*
BAMBOLA DI SATANA, La
BELL'ANTONIO, Il (ried.)
BLACK HORROR - LE MESSE NERE - v. *Curse of the Crimson Altar*
BLACK JACK
BYE BYE BARBARA - v. *Bye bye Barbara*
CALDO AMORE DI EVELYN, Il - v. *La petite vertu*
CAPITANO DI LUNGO... SORSO, Il - v. *The Extraordinary Seaman*
CAPORALE DI GIORNATA (ried.)
CAPPELLO PIENO DI PIOGGIA, Un - v. *A Hatful of Rain* (ried.)
CHAPPAQUA, LA SCIMMIA SULLA SPALLA - v. *Chappaqua*
CIRCO, Il - v. *The Circus* (ried.)
CORTINA DI BAMBU', La - v. *The Bamboo Saucer*
CREATURES, Les - v. *Les creatures*
DIABOLICI, I - v. *Les diaboliques* (ried.)
DOLCE NOVEMBRE - v. *Sweet November*
DONNA, IL SESSO E IL SUPERUOMO, La (già *Fantabulous*)
DONNE DEL PIANETA PREISTORICO, Le - v. *Women of the Prehistoric Planet*
DUE KENNEDY, I
ELVIRA MADIGAN - v. *Elvira Madigan*
EREDI DI KING KONG, Gli - v. *Kaiju Sosoingeki*
EVA, LA VENERE SELVAGGIA
FANTABULOS - v. *La donna, il sesso e il superuomo*
FIGLIO DI AQUILA NERA, Il
FIGLIO DI GODZILLA, Il - v. *Godzilla No Musuko*
GANGSTER LOVE - v. *Zuckerbrot und Peitsche*
GENTE D'ONORE
GIOCO D'AZZARDO - v. *Rogue's Gallery*

GUARDIA, GUARDIA SCELTA, BRIGADIERE E MARESCIALLO (ried.)
HEISSE TOD, DER - v. *99 Mujeres*
IGLOO UNO, OPERAZIONE DELGADO - v. *The Daring Game*
IMPIEGATO, L' (ried.)
INTRIGO A CAPETOWN - v. *The Cape Town Affair*
LUNGA FILA DI CROCI, Una
LUNGHI GIORNI DELL'ODIO, I
MALDONNE - v. *Maldonne*
MEGLIO MORTO CHE VIVO - v. *More Dead Than Alive*
MESSE NERE, Le - BLACK HORROR - v. *Curse of the Crimson Altar*
1000 AQUILE SU KREISTAG - v. *The 1.000 Plane Raid*
MORTE SULL'ALTA COLLINA, La
MORTI NON SI CONTANO, I - v. *Quien Grita Venganza*
MORTO METTETELO SUL CONTO, Il - v. *Le fou du Labo 4*
NAOMI - v. *Kinjirareta*
NEBBIA DEGLI ORRORI, La - v. *The Lost Continent*
NERVI A PEZZI, I - v. *Twisted Nerve*
NO, NO, NO CON TUA MADRE NON CI STO - v. *Le grand amour*
NOI DUE SCONOSCIUTI - v. *Strangers When we Meet* (ried.)
NON UCCIDEVANO MAI LA DOMENICA - v. *The Desperados*
99 DONNE - v. *99 Mujeres / Der Heisse Tod*
ODISSEA SULLA TERRA - v. *Uchukiju Girara*
OSSESSIONE DEL MOSTRO, L' - v. *Corruption*
OVERGREPPET - v. *Le viol*
PELLEGRINO, Il - v. *The Pilgrim* (ried.)
PIACERE E L'AMORE, Il - v. *La ronde* (ried.)
PILLOLA PER EVA, Una - v. *Eva*
PORTA DEL CANNONE, La
QUATTRO CHE NON VOLEVANO MORIRE, (SACRO E PROFANO) - v. *Never so Few* (ried.)
QUELLA DANNATA PATTUGLIA
RACCONTI D'ESTATE (ried.)
REVENGE
RISCHIO DI VIVERE, IL RISCHIO DI MORIRE, Il - v. *Wenn es Nacht wird auf der Reeperbahn*
SACRO E PROFANO - v. *Never so Few* (ried.)
SAM WHISKEY - v. *Sam Whiskey*
6 PALLOTTOLE PER 6 CAROGNE - v. *Jackals*
SEME DELLA VIOLENZA, Il - v. *The Blackboard Jungle* (ried.)
SEXY BABY - v. *Unruhige Töchter*
SEXY REPORT - v. *Engel der Sünde - 69 Liebesspiele*
SKIDOO - v. *Skidoo*
SPORCO CONTRATTO, Uno - v. *Hard Contract*
STELLE SI VEDONO DI GIORNO, Le - v. *The Pink Jungle*
SUPERMAN VUOLE UCCIDERE JESSIE - v. *Kdo chce zabit Jessii?*
TARZAN E IL FIGLIO DELLA GIUNGLA - v. *Tarzan and the Jungle Boy*
TATTOED, LE VENERI TATUATE - v. *Irezumi Muzan*
TRAFFICANTE DI MANILA, Il - v. *Impasse*
ULTIMO VOLO DELLE AQUILE, L' - v. *Taiheyo no Tsubasa*
UN MINUTO PER PREGARE, UN ISTANTE PER MORIRE
UOMO DALL'OCCHIO DI VETRO, L' - v. *Der Mann mit dem Glasauge*
UOMO ILLUSTRATO, L' - v. *The Illustred Man*
VACANZE A MALAGA - v. *Taxi, roulotte et corrida*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associat;o; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

AMICO, Un — **r.:** Ernesto Guida - **scg.:** naturale - **mo.:** Alberto Verdejo - **int.:** Giulio Bosetti («il Professore»), Fortunato Marsala (Schricchiolo), Giuseppe Pellegrino (Roberto), Sofia Dionisio (Maria Vera) - **colore:** eastmancolor - **d.:** Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Alberto Pesce a pag. 21 e altri dati a pag. 28 del n. 11-12 novembre-dicembre 1968 (Mostra del Film per Ragazzi di Venezia).

BAMBOLA DI SATANA — **r.:** Ferruccio Casapinta - **s.:** F. Casapinta - **sc.:** Giorgio Cristallini, Alfredo Medori, F. Casapinta - **f.** (eastmancolor): Franco Attenni - **int.:** Erna Schurer, Roland Carey, Aurora Bautista, Ettore Ribotta, Ivan Scratuglia, Lucie Pomez, Manlio Salvatori, Beverley Fuller, Teresa Ronchi, Franco Daddi, Giorgio Gennari - **p.:** Francesco Attenni per la Cinediorama - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** regionale.

BAMBOO SAUCER, The (La cortina di bambù) — **r.:** Frank Telford - **s.:** Rip Von Ronkel - **sc.:** F. Telford - **f.** (De Luxe Color): Hal Mohr - **m.:** Edward Paul - **mo.:** Richard Harris - **int.:** Dan Duryea, John Ericson, Lois Nettleton, Bob Hastings, Vincent Beck, Bernard Fox, Robert Dane, Rico Cattani, James Hong, Bartlett Robinson, Nick Katurich, Bill Mims, Nan Leslie, Andy Romano - **p.:** Jerry Fairbanks e Charles E. Burns per la Jerry Fairbanks Productions - **o.:** U.S.A., 1966 - **d.:** ITALCID (regionale).

BLACK JACK — **r.:** Gianfranco Baldanello - **s.:** Luigi Ambrosini - **sc.:** L. Ambrosini, Augusto Finocchi, G. Baldanello, Mario Maffei - **f.:** (eastmancolor): Mario Fioretti - **m.:** Lallo Gori - **scg.:** Nicola Tamburro - **mo.:** Mario Gargiulo - **e.s.:** Celeste Battistelli - **int.:** Robert Woods (Jack Murphy detto Black Jack), Lucienne Bridou (Susan), Rick Battaglia (Skinner), Mimmo Palmara (Indian Joe), Larry Dolgin (Reb), Nino Fuscagni (Peter), Dalia (Julie), Sascia Krusciarska (Estelle), Federico Chentrens (Gordon), Fredy Unger (Billy), Ivan Scratuglia (Rodrigo), Giovanni Bonadonna, Romano Magnino - **p.:** Fernando Franchi per la Cinemat. Mercedes-Rombi Int. Film - **o.:** Italia, 1968 - **d.:** Cineriz.

BYE BYE BARBARA (Bye Bye Barbara) — r.: Michel Deville - **s.:** Nina Companeez, Michel Deville - **f.** (eastmancolor): Claude Lecomte - **m. e canzone:** Nina Companeez - **arrang. m.:** Christian Gaubert, Jean Jacques Debout - **scg.:** Claude Pignot - **mo.:** Nina Companeez, A. Hervée - **int.:** Ewa Swann (Paula), Philipe Avron (Jéromel), Bruno Cremer (Hugo), Alexandra Stewart (Eve), Michel Duchaussoy (Dimitri), Jacques Destoop (Eterlou), Anny Duperey (Aglaë), Yves.Brainville (il commissario), Jean Eskenazy (Ménélasse), Gérard Desarthe (Bambi) - **p.:** Mag Bodard per la Marianne Productions-Parc Film - **o.:** Francia, 1969 - **d.:** Paramount.

CAPE TOWN AFFAIR, The (Intrigo a Capetown) — r.: Robert D. Webb - **s.:** Dwight Taylor - **sc.:** Harold Medford, Samuel Fuller - **f.:** (De Luxe Color): David Millin - **m.:** Bob Adams - **scg.:** Bert Aurik - **mo.:** Peter Grossett - **int.:** James Brolin (Skip McCoy), Jacqueline Bisset (Candy), Claire Trevor (Sam), John Whiteley (Joey), Bob Courtney (Herrick), Gordon Mulholland (Du Plessis), Siegfriedt Mynhardt (Fenton), James White (Beukes), Gabriel Bayman (Mohammed), Raymond Matuson (« Fulminz » Louis) - **p.:** Robert D. Webb per la 20th Century Fox-Killarney Film Studios - **o.:** U.S.A.-Sudafrica, 1967 - **d.:** 20th Century Fox.

CHAPPAQUA (Chappaqua - La scimmia sulla spalla) — r.: Conrad Rooks - **d.:** INDIEF (regionale).

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 10 e dati a pag. 23 sul n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra di Venezia).

CORRUPTION (L'ossessione del mostro) — r.: Robert Hartford-Davis - **s.** e **sc.:** Donald Ford, Dereck Ford - **f.:** (technicolor): Peter Newbrook - **m.:** Bill McGuffie - **scg.:** Bruce Grimes - **e.s.:** Mike Albrechtsen - **mo.:** Donald Deacon - **int.:** Peter Cushing (sir John Rowan), Sue Lloyd (Lynn Nolan), Noel Trevarthen (dott. Stephen Harris), Kate O'Mara (Val Nolan), David Lodge (Groper), Anthony Booth (Mike Orme), Wendy Varnals (Terry), Billy Murray (Rik), Vanessa Howard (Kate), Jan Waters (una ragazza), Phillip Manikum (Georgie), Alexandra Dane (Sandy), Valerie Van Ost (la ragazza sul treno), Diana Ashley (Claire), Victor Baring (custode del cimitero), Shirley Stelfox (la ragazza al ricevimento) - **p.:** Peter Newbrook per la Titan - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **d.:** Columbia-Ceiad.

CRÉATEURS, Les (Les créateurs) — r.: Agnès Varda - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 4 e dati a pag. 3 sul n. 9-10, settembre-ottobre 1966 (Mostra di Venezia).

CURSE OF THE CRIMSON ALTAR (Black Horror - Le messe nere) — r.: Vernon Sewell - **s.** e **sc.:** Mervyn Haisman e Henry Lincoln con la collab. di Gerry Levy - **f.** (eastmancolor): Johnny Coquillon - **m.:** Peter Knight - **scg.:** Derek Barrington - **c.:** Michael Southgate - **mo.:** Howard Lanning - **int.:** Boris Karloff (prof. Marsh), Christopher Lee (Morley), Mark Eden (Robert Manning), Virginia Wetherell (Eve), Barbara Steele (Lavinia), Rupert Davies (vicario), Michael Gough (Elder), Rosemarie Reede (Esther), Derek Tansley (giudice), Michele Warren (autista), Ron Pember (custode), Denys Peek (Peter Manning/Blacksmith), Nita Lorraine (donna con scudiscio), Carol Anne (I vergine), Jenny Shaw (II vergine), Vivienne Carlton (vittima del sacrificio), Roger Avon (serg. Tyson), Paul

McNeil (invitato al ricevimento), Christine Pryor, Kerry Dean, Stephanie Marrion, Rosalind Royale (le ragazze al ricevimento), Millicent Scott (la ragazza staffilata al ricevimento), Vicky Richards (la danzatrice del ventre al ricevimento), Lisa Scott (la ragazza con il galletto), Tasma Bereton, Kevin Smith, Terry Raven, Douglas Mitchell, Nova St. Claire - **p.:** Louis M. Heyward e Gerry Levy per la Tignon British-American International - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** regionale.

DARING GAME (Igloo Uno, operazione Delgado) — r.: Laslo Benedek - **r. unità sottomarina:** Ricou Browning - **r. unità aerea:** Ben Chapman - **s.:** Art Arthur, Andy White - **f.** (eastmancolor): Edmund Gibson - **f. riprese sottomarine:** Lamar Boren - **f. riprese discese paracadute:** Robert Sinclair - **m.:** George Bruns - **mo.:** Jack Woelz - **int.:** Lloyd Bridges (Vic Powers), Nico Minardos (Ricardo Balboa), Joan Blackman (Katryn Carlyle), Michael Ansara (presidente Eduardo Delgado), Maria Gomez (Maria), Shepherd Strudwick (dott. Henry Carlyle), Irene Dailey (signora Carlyle), Alex Montoya (gen. Tovrea), Brock Peters (Bink Binkenshpilder), Barry Bartle (Larry Sedgewick), Perry Lopez (Reuben), Oren Stevens, Noel Sheldon - **p.:** Gene Levitt per la Ivan Tors Films - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** Paramount.

DESPERADOS, The (Non uccidevano mai la domenica) — r.: Henry Levin - **r. II unità:** John Danischewsky - **s.:** Clarke Reynolds - **sc.:** Walter Brough - **f.:** (technicolor): Sam Leavitt - **f. II unità:** John Cabrera - **m.:** David Whitaker - **scg.:** José Alguero - **e.s.:** William Warrington - **mo.:** Geoffrey Foot - **int.:** Vince Edwards (David Galt), Jack Palance (Parson Josiah Galt), George Maharis (Jacob Galt), Neville Brand (sceriffo Kilpatrick), Sylvia Sims (Laura), Christian Roberts (Adam Galt), Kate O'Mara (Adah), Kenneth Cope (Carlin), John Paul (Lacey), Patrick Holt (Haller), Christopher Malycolm (Gregg), John Clark (bandito), Benjamin Edney (Pauly) - **p.:** Irvin Allen e Andrew Donnally con la superv. di Luis Roberts per la Meadway Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Columbia-Ceiad.

DONNA, IL SESSO E IL SUPERUOMO, La (Fantabulous) — r.: Sergio Spina - **d.:** ITALCID (regionale).

Vedere dati a pag. 82 del n. 11-12, novembre-dicembre 1968 (Festival di Locarno).

DRACULA HAS RISEN FROM THE GRAVE (Le amanti di Dracula) — r.: Freddie Francis - **s.** e **sc.:** John Elder sul personaggio creato da Bram Stocker - **f.** (technicolor): Arthur Grant - **m.:** James Bernard - **scg.:** Bernard Robinson - **e.s.:** Frank George - **mo.:** Spencer Reeve - **superv. mo.:** James Needs - **truccature:** Heather Nurse, Rosemarie McDonald - Pattie - **int.:** Christopher Lee (conte Dracula), Rupert Davies (monsignore), Veronica Carlson (Maria), Barbara Ewing (Zena), Barry Andrews (Paul), Ewan Hooper (prete), Marion Mathie (Anna), Michael Ripper (Max), John D. Collins (studente), George A. Cooper (oste), Chris Cunningham (contadino), Norman Bacon (ragazzo) - **p.:** Aida Young per la Hammer - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** Warner Bros.

DUE KENNEDY, I — r.: Gianni Bisiach - **s., sc.** e **comm.:** G. Bisiach - **m.:** Carlo Savina - **voce:** Nico Rienzi e altri - **mo.:** Mario Morra - **p.:** Alfredo Bini per la Finarco-Cineriz - **o.:** Italia, 1969 - **d.:** Cineriz.

ELVIRA MADIGAN (Elvira Madigan) — **r.**: Bo Widerberg - **s.** e **sc.**: Bo Widerberg - **f.**: (eastmancolor): Jörgen Persson - **m.**: Concerto per piano n. 21 di Mozart - **mo.**: Bo Widerberg - **int.**: Pia Dagermark (Elvira Madigan), Thommy Berggren (conte Sixten Sparren), Lennart Malmer (Kristoffer), Nina Widerberg (la bambina), Cleo Jensen (cuoca) - **p.**: Europa Film - **o.**: Svezia, 1967 - **d.**: INDIEF (regionale).

ENGEL DER SUNDE - 69 LIEBESSPIELE (Sexy Report) — **r.**: Jean Charles Aurive - **s.** e **sc.**: J. Ch. Aurive - **f.**: Walter Kindler - **m.**: Johannes Martin Dürr - **scg.**: Hans Zehetner - **mo.**: Traute Krappel - **int.**: Angelica Ott (la giornalista), Christiane Rücker, Yvonneten Hoff, Erik Schumann, Felix Franchy, Sieghardt Rupp, Claus Ringer, Rainer Basedow, Alfred Geiger, Herbert Fux, Felix Dvorak, Peter Lodyski, Elisabeth Stemberger, Eva Kinsky, Monika Zinnenberg, Charles Regnier - **p.**: Karl Spiehs per la Lisa Film - **o.**: Germania Occid., 1968 - **d.**: PEA (reg.).

EN GENTAR SE MUERE FACIL (A Ghentar si muore facile) — **r.**: Leon Klimovsky - **s.**: Manuel M. Remis - **sc.**: M. M. Remis, Roberto Natale, Gino De Sanctis, Tito Carpi -**f.** (techniscope, technicolor): Mario Fioretti - **m.**: Carlo Savina - **scg.**: Saverio D'Eugenio - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: George Hilton (Teddy Jason), Thomas Moore (Botul), Marta Padovan, Venancio Muro, Alfonso Rojas, Luis Marin, Attilio Severini, José Luis Lluch, Alfonso de la Vega, Gan Squir - **p.**: R. M. Films/Marco Films - **o.**: Spagna-Italia, 1967 - **d.**: Panta Cinematografica (regionale).

EVA (Una pillola per Eva) — **r.**: Herbert Ballmann - **s.** e **sc.**: dottor Eberhard Schaetzing - **f.** (eastmancolor): Sigfried Hofbauer, Hartmut Topf - **m.**: Pepe Naumann - **cons. scientifico:** dott. Eberhard Schaetzing - **mo.**: Elfi Tillack - **int.**: Renate Larsen (Eva), Urlike Teichmann (Peter), Barbara Stanek, Inken Sommer, Ursula Ludwig, Ilse Zielstorff, Horst Niendorf, Arnold Marquis, Elisabeth Hitzenberger, Eckart Dux, Hartmut Solinger, Peter Kummer, Guter Glaser - **p.**: Continental-Ranco Film - **o.**: Germania Occid., 1968 - **d.**: Cineriz.

EVA, LA VENERE SELVAGGIA — **r.**: Robert Morris (Roberto Mauri) - **s.**: Walter Bigari da un'idea di Ralph Zucker - **sc.**: Roberto Mauri - **f.** (eastmancolor): Mario Mancini - **m.**: Roberto Pregadio - **scg.**: Amedeo Mellone - **mo.**: Nella Nannuzzi - **int.**: Brad Harris (Burt), Esmeralda Barros (Eva), Marc Lawrence (Albert), Ursula Davis (Diana), Mark Farran (Robert), Adriana Alben (Ursula), Paul Carter (alias Paolo Magalotti, nel ruolo di Peter), Jim Clay (alias Aldo Cecconi, nel ruolo di Theodore), Dan Doney (alias Mario Donatone, nel ruolo di Forrester) - **p.**: Ralph Zucker e Walter Bigari per la Three Stars Films in collab. con la Motion Picture Spectacular Inc. di New York (in U.S.A. il film è stato presentato col titolo « Island of the Gorillas »), - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: regionale.

EXTRAORDINARY SEAMAN, The (Il capitano di lungo... sorso) — **r.**: John Frankenheimer - **s.**: Phillip Rock - **sc.**: P. Rock e Hal Dresner - **f.** (panavision, metrocolor): Lionel Lindon - **m.**: Maurice Jarre - **scg.**: George W. Davis, Edward Carfagno - **e.s.**: J. McMillan Johnson, Milton Rice - **mo.**: Frederic Steinkamp - **int.**: David Niven (capit. di corvetta Finchhaven), Faye Dunaway (Jennifer Winslow), Alan Alda (sottoten. di vascello Morton Krim), Mickey Rooney (cuoco W. J. Oglethorpe), Jack

Carter (capo cannoniere Orville Toole), Juano Hernandez (Alì Shar), Manu Tupou (marinaio scelto Lightfoot Star), Barry Kelley (ammir. Barnwell), Leonard Q. Smith (indigeno), Richard Quizon (indigeno), John Cochran (indigeno), Jerry Fujikawa (ammir. Shimagoshi) - **p.**: Edward Lewis e John H. Cushingham per la John Frankenheimer Productions - Edward Lewis Production - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: M.G.M.

FIGLIO DI AQUILA NERA, Il — **r.**: James Reed (Guido Malatesta) - **s.**: Umberto Lenzi - **sc.**: Piero Pierotti, Gianfranco Clerici, Guido Malatesta - **f.** (cinescope, eastmancolor): Augusto Tiezzi - **m.**: Angelo Francesco Lavagnino - **scg.**: Piervittorio Marchi - **mo.**: Jolanda Benvenuti - **int.**: Dick Palmer (alias Domenico Palmara; nel ruolo di Alessio Andrejevic), Edwige Fenech (Natascia), Franco Ressel (Volkonsky), Ingrid Schoeller (Desirée), Andrew Ray (Kurban), Ivy Holzer (Tamara), Loris Gizzi (Procopvic), Massimo Carrocci, Franco Pasquetto, Tullio Altamura, Luciano Catenacci, Ugo Adinolfi, Silvana Venturelli, Gualtiero Isneghi - **p.**: Fortunato Misiano per la Romana Film - **o.**: Italia, 1968 - **d.**: Romana Film (regionale).

FOU DU LABO 4, Le (Il morto mettetelo sul conto) — **r.**: Jacques Besnard - **s.**: da un romanzo di René Cambon - **sc.**: Jean Halain, J. Besnard - **f.** (eastmancolor): Raymond Le Moigne - **m.**: Bernard Gérard - **scg.**: Henri Sonois - **mo.**: Gilbert Natot - **int:** Jean Lefebvre (Eugène Ballanchon), Bernard Blier (Beauchard), Pierre Brasseur (Ballanchon senior), Maria Latour (Régine), Michel Serrault (Granger), Margo Lion (la signora Ballanchon), Mario David (Mario), Alain Janey (Fred), Robert Dalban (Marchand), Henri Vilorjeux - **p.**: Gaumont Int. - **o.**: Francia, 1967 - **d.**: Cineriz.

GENTE D'ONORE — **r.**: Folco Lulli - **s.**: Francesco Crescimone, F. Lulli - **sc.**: Tito Carpi, F. Lulli - **f.** (eastmancolor): Riccardo Pallottini - **m.**: Lallo Gori - **scg.**: Luciano Gregoretti - **mo.**: Luciano Cavalieri - **int.**: Folco Lulli (Turi), Saro Urzì (Ciccio), Rosemarie Daxter (Rosalia), Ella Karin (Maria), Piero Lulli, Leopoldo Trieste, Franco Giornelli, Mirko Valentin, Franco Marleta, Saverio Laganà - **p.**: Sagittario Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Delta (regionale).

GODZILLA NO MUSUKO (Il figlio di Godzilla) — **r.**: Jun Fukuda - **s.** e **sc.**: Shinichi Sekizawa, Kazue Shiba - **f.** (tohoscope, eastmancolor): Kazuo Yamada - **e.s.**: Eiji Tsuburaya, Sadamasa Arikawa - **m.**: Masaru Sato - **mo.**: Ryohei Fuji - **int.**: Tadao Takashima (dott. Kusumi), Akira Kubo (Gorô), Beverly Maeda (Reiko), Akiniko Hirata (Fujisaki), Yoshio Tsuchiya (Furukawa), Kenji Sahara (Morio), Susumu Kurobe, Kazuo Suzuki, Kenichiro Maruyama, Seishiro Kuno, Yasuhiko Saijo - **p.**: Toho Company - **o.**: Giappone, 1967 - **d.**: Titanus.

GRAND AMOUR, Le (No, no, no con tua madre non ci sto) — **r.**: Pierre Etaix - **s.** e **sc.**: P. Etaix, Jean Claude Carrère - **f.** (eastmancolor): Jean Boffety con la collaborazione di Christian Grillouet e Guy Lecouvetta - **m.**: Claude Stieremans - **scg.**: Daniel Louradour, Jean Gallaud - **mo.**: Henri Lanoe, Michel Lewin - **int.**: Pierre Etaix (Pierre), Annie Fratellini (Florence, sua moglie), Nicole Kalfan (Agnès), Alain Janey (Jacques), Ketty France (la suocera), Louis Mais (il suocero), Jacqueline Rouillaud,

Renée Gardes, Billy Bourbon, Claude Massot, Ralph Zavatta, Marie Marc, Misha Bayard, Denise Peronne, Odette Duc, Georgina - **p.:** Paul Claudon per la C.A.P.A.C. - Madaleine Films - Productions de la Guéville - **o.:** Francia, 1968-69 - **d.:** 20th Century Fox.

HARD CONTRACT (Uno sporco contratto) — **r.:** S. Lee Pogostin - **s.** e **sc.:** S. Lee Pogostin - **f.** (panavision, eastmancolor): Jack Hildyard - **m.:** Alex North - **scg.:** Ed Graves - **mo.:** Harry Gerstad - **int.:** James Coburn (Jonathan Cunnigham), Lee Remick (Sheila McColt), Lilli Palmer (Adrianne), Burgess Meredith (Ramsey), Patrick Magee (Alexi), Sterling Hayden (Carlson), Claude Dauphin (Maurice), Helen Cherry (Evelyn), Karen Black, Sabine Sun - **p.:** Marvin Schwartz per la Marvin Schwartz Productions - **o.:** U.S.A., 1969 - **d.:** 20th Century Fox.

HELLS ANGELS ON WHEELS (Angeli dell'inferno sulle ruote) — **r.:** Richard Rush - **s.** e **sc.:** Wright Campbell - **f.** (eastmancolor): Leslie Kovacs - **m.:** Stu Phillips - **scg.:** Wally Moon - **mo.:** William Martin - **int.:** Adam Roarke (Poeta), Jack Nicholson (Buddy), Sabrina Scharf (Sheila), Jana Taylor, Richard Anders, John Garwood, Mimi Machu, James Oliver, Jack Starrett, Gary Littlejohn, Bruno Vesota, Robert Kelljan, Kathryn Harrow, I.J. Jefferson, Bud Cardos, Tex Hall - **p.:** Joe Solomon per la Fanfare Film - **o.:** U.S.A., 1967 - **d.:** INDIEF.

ILLUSTRED MAN, the (L'uomo illustrato) — **r.:** Jack Smigth - **s.:** da una serie di racconti di Ray Bradbury - **sc.:** Howard B. Kreitsek - **f.** (panavision, technicolor): Philip Lathrop - **m.:** Jerry Goldsmith - **scg.:** Joel Schiller - **e.s.:** Ralph Webb - **m.:** Archie Marshek - **int.:** Rod Steiger (Carl), Claire Bloom (Felicia), Robert Drivas (Willie), Don Dubbins (Pickard), Jason Evers (Simmons), Tim Weldon (John), Christie Matchett (Anna) - **p.:** Howard B. Kreitsek e Ted Mann per la Warner Bros - SKM Production - **o.:** USA, 1968 - **d.:** Warner Bros.

IMPASSE (Il traffico di Manila) — **r.:** Richard Benedict - **s.** e **sc.:** John C. Higgins - **f.** (de luxe color): Mars B. Rasca - **m.:** Philip Springer - **m.:** John F. Schreyer - **int.:** Burt Reynolds (Pat Morrison), Anne Francis (Bobby Jones), Miko Mayama (Mariko), Clarke Gordon (Trev Jones), Vic Diaz (Jesus J. Riley), Rodolfo Acosta (Draco), Lyle Bettger (Hansen), Robert Yang, Shirley Gorospe, Bruno Punzalan, Dely Atay Atayan, Lily Campillos, Bessie Barredo, Jeff Corey, Joanne Dalsass - **p.:** Hal Klein per la Aubrey Schenck Production - **o.:** U.S.A., 1968-1969 - **d.:** Dear-U.A.

IREZUMI MUZAN (Tattoed, Le veneri tattuate) — **r.:** Hideo Sekigawa - **s.:** Akimitsu Takagi - **sc.:** Kikuma Shimoizaka, Toru Ichijo - **f.:** (cinescope, eastmancolor): Yoshifumi Aoki - **m.:** Masao Yagi - **m.:** Akimitsu Terada - **int.:** Chieko Arai, Kikko Matsuoka, Yusuke Kawazy, Turu Abe, Eiji Okada, Chigako Miyagi, Eizo Kitamura, Toyo Takahashi, Yuko Minamikaze - **p.:** Shochiku Co. Tokio - **o.:** Giappone, 1968 - **d.:** regionale.

JACKALS (6 pallottole per 6 carogne) — **r.:** Robert D. Webb - **s.:** da un romanzo di W. R. Burnett - **sc.:** Lamar Trotti, Harold Medford - **f.** (de luxe color): David Millin - **m.:** Bob Adams, Joe Kentridge - **scg.:** Bert Aurik - **mo.:** Peter Grossett - **int.:** Vincent Price (Dandy), Diana Ivarson (Willie), Robert Gunner (Stretch), Bob Courtney, Patrick Mynhardt,

Bill Brewer, John Whiteley - **p.**: Robert D. Webb per la 20th Century Fox-Killarney Film Studios - **o.**: U.S.A. - Sudafrica, 1967 - **d.**: 20th Century Fox.

JEG, EN KVINDE II (Anch'io sono una donna) — **r.**: Mac Ahlberg - **s.**: da un romanzo di Siv Holm - **sc.**: Mac Ahlberg - **f.** (eastmancolor): John Branner - **m.**: Sven Gyldmark - **mo.**: Mac Ahlberg - **int.**: Gio Petré, Lars Lunoe, Bertel Lauring, Klaus Pagh, Hjordis Petersson - **p.**: Peter Guldbransen per la Novaris Film - **o.**: Svezia, 1968 - **d.**: regionale.

KAIJU SOSOINGEKI (Gli eredi di King Kong) — **r.**: Ishiro Honda - **s.** e **sc.**: Kadru Mabuchi - **f.** (tohoscope, eastmancolor): Tomoyuki Tanaka - **m.**: Akira Ifukube - **scg.**: Takeo Kita - **e.s.**: Eiji Tsuburaya - **mo.**: Ishiro Honda - **int.**: Akiro Kubo, Jun Tazaki, Andrew Hughs, Yokiko Kobayashi, Yoshio Tsuchiya, Kuoko Ai, Kenji Sahara - **p.**: Toho Company - **o.**: Giappone, 1968 - **d.**: regionale.

KDO CHCE ZABIT JESSII? (Superman vuole ucidere Jessie) — **r.**: Vaclav Vorliček - **d.**: Euro.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 117 e dati a pag. 124 del n. 7-8, luglio-agosto 1966 (Festival di Trieste).

KINJIRARETA (Naomi) — **r.** e **mo.**: Hiroshi Mukai - **s.**: H. Mukai - **sc.**: Toshio Godai - **f.** (tohoscope): Shiro Suzuki - **m.**: Minoru Chiba - **scg.**: Kentaro Kondo - **int.**: Shusaku Muto (Eriguchi), Kaoru Miya (Kaori), Kazuko Kano (Naomi), Yuichi Minato (Kenji), Kohei Tsuzaki (Yazaki), Shozyo Kimoto - **p.**: NCF di Tokio - **o.**: Giappone, 1968 - **d.**: reginale.

LOST CONTINENT, The (La nebbia degli orrori) — **r.**: Michael Carreras - **s.**: dal romanzo « Uncharted Seas » di Dennis Wheatley - **sc.**: Michael Nash - **f.** (technicolor): Paul Beeson - **m.**: Gerard Schurmann - **scg.**: Arthur Lawson - **e.s.f.**: Robert A. Mattey - **e.s.scg.**: Cliff Richardson - **mo.**: Chris Barnes - **superv. mo.**: James Needs - **int.**: Eric Porter (Lansen), Hildegard Knef (Eva), Suzanna Leigh (Unity), Tony Beckley (Tyler), Nigel Stock (Webster), Neil McCallum (Hemmings), Benito Carruthers (Ricaldi), Jimmy Hanley (Pat), James Cossins (chief), Dana Gillespie (Sarah), Victor Maddern (Mate), Reginald Lye (timoniere), Norman Eshley (Jonathan), Michael Ripper (avvocato), Donald Sumpter (Sparks), Alf Joint (Jason), Charles Houston (Braemar), Shivendra Sinha (Hurri Curri), Darryl Read (El Diablo), Eddie Powell (giudice istruttore), Frank Hayden (sergente), Mark Heath e Horace James (secondini) - **p.**: Michael Carreras e Peter Manley per la Hammer - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: 20th Century Fox.

LUNGA FILA DI CROCI, Una — **r.**: Sergio Garrone - **s.** e **sc.**: S. Garrone - **f.** (cromoscope, eastmancolor): Franco Villa - **m.**: Vasco e Mancuso - **scg.**: Pietro Liberati - **mo.**: Cesare Bianchini e Marcello Malvestiti - **int.**: Anthony Steffen (alias Antonio De Teffé, nel ruolo di Brandon), William Berger (Murdock), Nicoletta Machiavelli (la signora), Mario Brega (Miguel), Riccardo Garrone (Fargo), Mariangela Giordano (Dolores), Giancarlo Sisti, Giorgio Dolfin, Franco Hukmar, Giulio Mauroni, Gabriele Torrei - **p.**: Gabriele Crisanti per la Junior Film - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: PAC (regionale).

LUNGHI GIORNI DELL'ODIO, I — **r.**: Gianfranco Baldanello - **s.**: Luigi Emmanuele - **sc.**: L. Emmanuele, Gino Mangini, G. Baldanello - **f.** (eastmancolor): Claudio Cirillo - **sc.**: L. Emmanuele, Gino Mangini, G. Baldanello - **f.** (eastmancolor): Claudio Cirillo - **m.**: Amedeo Tommasi - **scg.**: Paola Mugnai - **mo.**: Alberto Gallitti - **int.**: Guy Madison, Lucienne Bridou, Rik Battaglia, Peter Martell, Rosalba Neri, Steve Merrick, Anna Liotti, Gioia Desideri, Alberto Dell'Acqua - **p.**: Alberto Marucchi per la Mercurio Film Italiana - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: INDIEF (regionale).

MALDONNE (Maldonne) — **r.**: Sergio Gobbi - **s.**: dal romanzo di Pierre Boleau e Thomas Narcejac - **sc.**: Jeanne Cressanges, Maurice Chapelan, S. Gobbi - **f.** (eastmancolor): Daniel Diot - **m.**: Vladimir Cosma - **scg.**: Louis le Barbenchon - **mo.**: Gabriel Rongier - **int.**: Pierre Vaneck (Jacques Christens), Elsa Martinelli (Gilberte de Baer), Robert Hossein (Martin Von Klaus), Jean Topart (Frank Herman), Roger Coggio (l'impresario), Jacques Castelot (il capo dei giustizieri), Daniel Mossmann (David), Robert Dalban (il proprietario del cabaret), Claudie Génia (la visitatrice), Patricia Car (Monique), Genevève Thenier (Sarah), Albert Minski (un musicista) - **p.**: Paris-Cannes Production/Mega Film - **o.**: Francia-Italia, 1968 - **d.**: Panta (regionale).

MANN MIT DEM GLASAUGE, Der (L'uomo dall'occhio di vetro) — **r.**: Alfed Vohrer - **s.**: da un romanzo di Edgar Wallace - **sc.**: Paul Hengge - **f.** (eastmancolor): Karl Loeb - **m.**: Peter Thomas - **scg.**: Wilhelman Vorwerg e Walter Kutz - **mo.**: Jutta Hering - **int.**: Horst Tappert (ispettore Perkins), Karin Hûbner (Yvonne), Hubert von Meyerinck (sir Arthur), Stefan Behrens (serg. Pepper), Fritz Wepper (Bruce), Ilse Pagé (miss Finley), Christiane Krüger, Haidrun Hankammer, Marlies Draeger, Ewa Strömberg, Friedel Schuster, Maria Litto, Rudolf Schündler, Jan Hendriks, Iris Berben, Harry Wüstenhagen, Joern Ahmrendt, Berno Cramm, Claus Miedel, Günther Tabor, Tilo von Berlepsch, Ligia Lieveld, Michael Simo, Kurd Pieritz, Narziss Sokatscheff, Otto Czarski, Harry Riebauer - **p.**: Preben Philipsen per la Rialto Film - **o.**: Germania Occid., 1968 - **d.**: Variety Film.

MEIJI IYAKODEN (Gli adoratori del sesso) — **r.**: Michiyoshi Doi - **s.** e **sc.**: Terui Shibata - **f.**: (nikkatscope) - **m.**: H. Ogawa - **mo.**: K. Ibuki - **int.**: Masaya Takahashi, Mitsuko Aoi, Takako Uchida, Yumi Kanai - **p.**: Nikkatsu Co. - **o.**: Giappone, 1968 - **d.**: regionale.

MORE DEAD THAN ALIVE (Meglio morto che vivo) — **r.**: Robert Sparr - **s.** e **sc.**: George Schenck - **f.** (de lux color stampa in technicolor): Jack Marquette - **m.**: Philip Springer - **scg.**: J. Arthur Leal - **mo.**: John Schreyer - **int.**: Clint Walker (Cain), Vincent Price (Ruffalo), Anne Francis (Monica), Paul Hampton (Billy), Mike Henry (Luke Santee), Craig Littler (Karma), Beverly Powers (Sheree), Clarke Gordon (Carson), William Woodson - **p.**: Hal Klein per la Aubrey Schenck Enterprises Production - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Dear-U.A.

MORTE SULL'ALTA COLLINA, La — **r.**: Fred Reingoold (Alfredo Medori) - **s.**: Vincenzo Gicca Palli - **sc.**: José Mallorqui Figuerola, V. Gicca Palli - **f.** (eastmancolor): Julio Ortas - **m.**: Luis Enriquez Bacalav - **scg.**: José Luis Galicia - **mo.**: Antonietta Zita - **int.**: Peter Lee Lawrence (Loring),

Louis Dawson (alias Luis Davila, nel ruolo di Parker), Tano Cimarosa (generale Valiente), Agnès Spaak (Daphne), Antonio Gradoli (Braddock), Silvio Bagolini (Stevens), Giovanni Nello Pazzafini (giocatore di poker), Giampiero Littera (sceriffo ubriaco), Barbara Carrol, Empedocle Buzzanca, Rufino Ingles, Jesus Guzman, José Marco, José Antonio Elices, Natale Nazzareno - **p.:** Bruno Turchetto per la Concord Film/Copercines - **o.:** Italia-Spagna, 1968 - **d.:** Euro.

99 MUJERES - DER HEISSE TOD (99 donne) — **r.:** Jesus Franco - **s.** e **sc.:** Carlo Fadda, Peter Welbeck, Millo Cuccia, Jesus Franco - **f.** (eastmancolor): Manuel Merino - **m.:** Bruno Nicolai - **scg.:** Santiago Ontañon - **mo.:** Bruno Mattei - **int.:** Mercedes McCambridge (la direttrice del penitenziario), Hebert Lom (il governatore), Maria Schell (l'ispettrice), Maria Rohm (n. 97), Rosalba Neri (n. 76), Luciana Paluzzi (Natalie), Valentine Godoy (n. 81), Elisa Montes (n. 99) - **p.:** Hesperia/Corona Film/Towers of London/Cineproduzioni Associate - **o.:** Spagna-Germania Occid.-Gran Bretagna-Italia, 1969 - **d.:** Filmar (reg.).

PETITE VERTU, La (Il caldo amore di Evelyn) — **r.:** Serge Korber - **s.:** da un romanzo di James Hadley Chase - **sc.:** Claude Sautet, S. Korber, Michel Audiard - **f.** (eastmancolor): Jean Rabier - **m.:** Georges Delerue - **scg.:** Roger Luchaire - **mo.:** Marie-Claire Korber - **int.:** Dany Carrel (Claire), Jacques Perrin (Ferdinand), Robert Hossein (Brady), Pierre Brasseur (Polnick), Raymond Gerome (Kerman), Robert Dalban (Lorenzi), Michel Creton (François), Alfred Adam, Micheline Luccioni, Roger Bontemps - **p.:** Gaumont Int. - **o.:** Francia, 1967 - **d.:** regionale.

PINK JUNGLE, The (Le stelle si vedono di giorno) — **r.:** Delbert Mann - **s.:** dal romanzo « Snake Water » di Alain Williams - **sc.:** Charles Williams - **f.** (techniscope, technicolor): Russell Metty - **m.:** Ernie Freeman - **scg.:** Alexander Golitzen, Al Ybarra - **mo.:** Bill Murphy - **int.:** James Garner (Ben Morris), Eva Renzi (Alison Duquesne), George Kennedy (Sammy Ryderbeit), Nigel Green (Crowley), Michael Ansara (Raul Ortega), George Rose (capitano Stopes), Fabrizio Mioni (col. Celaya), Vincent Beck (Sanchez), Val Avery (Rodriguez), Robert Carricart (Benavides), Natividad Vacio (Figueroa), Victor Millan (pilota dell'elicottero) - **p.:** Stan Margulies per la Universal-Cherokee Production - **o.:** U.S.A., 1968 - **d:** Universal.

PORTA DEL CANNONE, La — **r.:** Leopoldo Savona - **s.:** dall'omon. romanzo di Giuliano Friz - **sc.:** Piero Regnoli, L. Savona - **f.** (totalscope 70, eastmancolor): Enzo Serafin - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** John (Gianni) Garko, Irina Demick, Gianni Serra, Tony Santaniello, Horst Frank, Barbara Horn, Marian Lovric, Boris Cavazza, Tom Fellighi - **p.:** Claudio Nasso per Intereuropa - Prodi Cinemat./Triglav Film - **o.:** Italia-Jugoslavia, 1969 - **d.** regionale.

QUELLA DANNATA PATTUGLIA — **r.:** Roberto Montero - **s.** e **sc.:** Arpad De Riso, Giovanni (Nino) Scolaro, R. Montero - **f.** (techniscope, technicolor): Mario Mancini - **m.:** Marcello Giombini - **mo.:** Giuseppe Vari - **int.:** Dale Cummings (capitano Clay), Monty Greenwood (tenente Winther), Herbert Andreas (serg. Lee), Lee Manson (soldato O'Brien), Maurizio Tocchi (soldato Smith), Fabio Testi (soldato Marville), Luciano Lorcas

(soldato Moore), Gerard Herter (il pilota tedesco), Giacomo Rossi Stuart, Ferruccio Viotti, Maurice Poli - **p.**: Tigielle 33 - **o.**: Italia, 1969 - **d.**: I.F.C. (regionale).

QUIEN GRITA VENGANZA (I morti non si contano) — **r.**: Rafael L. Marchent - **s.**: Marco Leto, Vittorio Salerno - **sc.**: M. Leto, R. L. Marchent - **f.** (techniscope, technicolor): Aldo Ricci - **m.**: Marcello Giombini - **scg.**: Cubero e Galicia - **mo.**: Antonio Gimeno - **int.**: Anthony Steffen (alias Antonio De Teffé nel ruolo di Fred), Mark Damon (Johnny), Maria Martin (vedova Reed), Luis Induñi (Rodgers), Piero Lulli (Bob), Barta Barry, José Marco, Jesus Guzman, Miguel Del Castillo, Miguel Arbò, Giovanni Petti, Raf Baldassarre, Carlos R. Marchent, Fabian Conde, Alfonso De La Vega, Luis Bar Boo, Guillermo Mendez, Dianik Zurakovska - **p.**: Tritone Filmindustria/Cine España/Copercines - **o.**: Italia-Spagna, 1968 - **d.**: PEA (regionale).

REVENGE — **r.**: Pino Tosini - **s.** e **sc.**: Walter Alberti, Ivo Giolo - **f.** (kodakcolor stampato in telecolor): Lamberto Caimi - **m.**: Teo Usuelli - **scg.**: F. Di Stefano - **mo.**: Ruggero Fiorini - **int.**: Thomas Hunter, Gloria Paul, Marco Guglielmi, Gisella Hahn, Bedy Moratti, Ini Assmann, Laura Solari, Ezio Sancrotti, Tiziano Feroldi, Ernesto Rossi, Renate von Molt, Gian Maria Spinelli, Herbert Fux - **p.**: Mondo Film/Hape Film - **o.**: Italia-Germania, 1968-69 - **d.**: Italcid (regionale).

ROGUE'S GALLERY (Gioco d'azzardo) — **r.**: Leonard Horn - **s.**: Steve Fisher e A. C. Lyles - **sc.**: S. Fisher - **f.** (techniscope, technicolor): Conrad Hall - **m.**: Jimmie Haskell - **scg.**: Hal Pereira, Roland Anderson - **mo.**: John F. Schreyer - **int.**: Roger Smith (John Rogue), Greta Baldwin (Valerie York), Dennis Morgan (dr. Petringhill), Edgar Bergen (Roy Benz), Brian Donlevy (detective Lee), Farley Granger (Van Dermot), Mala Powers (Maggie), Richard Arlen (uomo nel club), Jackie Coogan (direttore del funerale), Johnnie Ray (ufficiale di polizia), William Benedict (Jocko), Robert Riordan (Oscar Ludman), Lee Delano (Swen), Robert F. Hoy (Collins), Craig Littler (Wheeler), Marcia Mae Jones (signora Hassanover), James X. Mitchell (reporter TV), Chuck Hicks (Assailant), Reg Parton, Patrick Hawley - **p.**: A. C. Lyles per la A.C. Lyles Prod. - Paramount - **o.**: U.S.A., 1967 - **d.**: Paramount.

SAM WHISKEY (Sam Whiskey) — **r.**: Arnold Laven - **s.** e **sc.**: William W. Norton - **f.** (de luxe color): Robert Moreno - **m.**: Herschel Burke Gilbert - **scg.**: Lloyd S. Papez - **mo.**: John Woodcock - **int.**: Burt Reynolds (Sam Whiskey), Clint Walker (O. W. Bandy), Ossie David (Jedediah Hooker), Angie Dickinson (Laura Breckenridge), Rick Davis (Fat Henry Hobson), William Schallert (soprintendente Perkins), Del Reeves (il pescatore), Woodrow Parfrey, Antony James, John Damier, Bud Adler, Chubby Johnson, Ayllene Gibbons, Sidney Clute, Amanda Harley, William Boyett, Tracey Roberts - **p.**: Jules Levy, Arthur Gardner, Arnold Laven per la Brighton Pictures - **o.**: U.S.A., 1969 - **d.**: Dear-U.A.

SKIDOO (Skidoo) — **r.**: Otto Preminger - **s.** e **sc.**: Doran William Cannon - **f.** (panavision, technicolor): Leon Shamroy - **m.**: Harry Nilsson - **s.** e **sc.**: David Osborn e Liz Chales Williams, basati sui personaggi creati **coreogr.**: Ton Hansen - **int.**: Jackie Gleason (Tony Banks), Carol Cranning

(Flo Banks), Frankie Avalon (Angie), Fred Clark (guardiano della torre), Michael Constantine (Leech), Frank Gorshin (l'uomo), John Phillip Law (Stash), Peter Lawford (il senatore), Burgess Meredith (il direttore), George Raft (capitano Garbaldo), Cesar Romero (Hechy), Alexandra Hay (Darlene Banks), Mickey Rooney (Packard), Austin Pendleton (il professore), Groucho Marx (« God »), Donyale Luna (la moglie di « God »), Arnold Stang (Harry), Doro Merande (il sindaco in gonnella), Phil Arnold (suo marito), Tom Law (Geronimo), Richard Kiel (Beany), Renny Roker, Roman Gabriel (secondini), Stacy King (l'amazzone), Jaik Rosenstein (Benedict), Slim Pickens, Robert Donner, Harry Nilsson, Stone Country, Orange Country Ramblers - **p.:** O. Preminger per la Sigma Productions - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Paramount.

SOME GIRLS DO (Alcune ragazze lo fanno) — **r.:** Ralph Thomas - **s.** e **sc.:** David Osborn e Liz Charles Williams, basati sui personaggi creati da Sapper McNeile - **f.** (eastmancolor): Ernest Steward - **m.:** Charles Blackwell - **e.s.:** Kit West - **scg.:** Edward Marshall - **mo.:** Ernest Hosler - **int.:** Richard Johnson (Hug Drummond), Daliah Lavi (baronessa Helga Hagen), Beba Loncar (Pandora), James Villiers (Carl Peterson), Sydney Rome (Flicky), Ronnie Stevens (Peregrine Carruthers), Robert Morley (Miss Mary), Maurice Denham (Mortimer), Vanessa Howard (Robot n. 7), Florence Desmond (Lady Manderley), Nicholas Phipps (Lord Dunberry), Virginia North (Robot n. 9), George Belbin (maggiore Newman), Yutte Stensgaard (Robot n. 1), Richard Hurndall (presidente compagnia aerea), Marga Roche (Birgit), Douglas Sheldon (Kruger), Adrienne Posta - **p.:** Betty E. Box e James Ware per la Ashdown Film Productions - **o.:** Gran Bretagna, 1968 - **d.:** DCI.

SWEET NOVEMBER (Dolce novembre) — **r.:** Robert Ellis Miller - **s.** e **sc.:** Herman Raucher - **f.** (technicolor): Daniel L. Fapp - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** John Lloyd - **mo.:** James Heckert - **int.:** Sandy Dennis (Sara Deever), Anthony Newley (Charlie Blake), Theodore Bikel (Alonzo), Burr De Benning (Clem), Sandy Baron (Richard), Mari Dusay (Carol), Martin West (Gordon), Virginia Vincent (signora Schumacher), King Moody (Digby), Robert Gibbons (Sam Naylor) - **p.:** Jerry Gershwin e Elliott Kastner per la Warner Bros - Seven Arts - **o.:** U.S.A., 1968 - **d.:** Warner Bros.

TAIHEIYO NO TSUBASA (L'ultimo volo delle aquile) — **r.:** Shue Matsubayashi - **s.** e **sc.:** Katsuya Suzaki - **f.** (tohoscope, eastmancolor): Takeshi Suzuki - **e.s.:** Eiji Tsuburaya - **int.:** Toshiro Mifune (capitano Ataka), Yuzo Kayama (capitano Taki), Makoto Sato (capitano Yano), Yosuke Natsuki, Yuriko Hoshi - **p.:** Toho Company - **o.:** Giappone, 1963 - **d.:** regionale.

TARZAN AND THE JUNGLE BOY (Tarzan e il figlio della giungla) — **r.:** Robert Gordon - **s.** e **sc.:** Stephen Lord, basati sui personaggi creati da Edgar Rice Burroughs - **f.** (panavision, eastmancolor): Ozen Sermet - **e.s.:** Gabriel Queio - **m.:** William Loose - **superv. m.:** Igo Kanter - **scg.:** Herbert Smith - **mo.:** Milton Mann, Reg Browne - **c.:** Tereza Azevedo - **int.:** Mike Henry (Tarzan), Alizia Gur (Myrna Claudel), Ronald Gans (Eric Blunik/Jukaro), Rafer Johnson (Nagambi), Ed Johonson (Ken Matson), Steven Bond (Buharu) - **p.:** Robert Day per la Banner Productions di Los

Angeles/Allfin A. G. di Zurigo - **o.**: U.S.A.-Svizzera, 1967 - **d.**: Paramount.

TAXI, ROULOTTE ET CORRIDA (Vacanze a Malaga) — **r.**: André Hunebelle - **s.**: Jean Halain - **sc.**: J. Halain, Jean Aurel, A. Hunebelle - **f.**: Paul Coteret - **m.**: Jean Marion - **scg.**: Sydney Bettex - **mo.**: Françoise Javet - **int.**: Louis de Funès (Maurice Berger), Paulette Dubost (Germaine Berger), Guy Bertil (Jacques Berger), Raymond Bussières (il cognato Léon), Annette Poivre (la moglie di Léon), Sophie Sel (la loro figlia Nicole), Vera Valmont (Myriam), Max Révol, Jacques Dynam (i due gangsters), Albert Pilette, Jacques Dufilho, il trio di ballerini Cervantes - **p.**: P.A.C. - Champs Elysées Productions - Lambor Films **o.**: Francia, 1958 - **d.**: regionale.

1.000 PLANE RAID, The (1.000 aquile su Kreistag) — **r.**: Boris Sagal - **s.**: Robert Vincent Wright da un libro di Ralph Barker - **sc.**: Donald S. Sanford - **f.** (de luxe color): Bill Spencer - **m.**: James Haskell - **scg.**: Harold Mickelson - **e.s.**: Justus Gibbs, Henry Millar Jr. - **mo.**: Henry Batista, Jodie Copeland - **int.**: Christopher George (col. Greg Brandon), Laraine Stephens (ten. delle ausiliarie Gabrielle Ames), J. D. Cannon (gen. Cotten Palmer), Gary Marshall (comandante della RAF Trafton Howard), Michael Evans (comandante del Gruppo inglese, Leslie Hardwicke), Ben Murphy (ten. Archer), James Gammon (maggiore Varga), Gavin McLeod (serg. Kruger), Noam Pitlik, Ben Murphy, Bob Hopkins, John Carter, Tim McIntire - **p.**: Lewis J. Rachmil per la Oakmont Productions - **o.**: U.S.A., 1968 - **d.**: Dear-U.A.

TWISTED NERVE (I nervi a pezzi) — **r.**: Roy Boulting - **s.**: Roger Marshall da un'idea di Roger Marshall e Jeremy Scott - **sc.**: Leo Marks, Roy Boulting - **f.** (eastmancolor): Harry Waxman - **m.**: Bernard Herrmann - **scg.**: Albert Witherick - **mo.**: Martin Charles - **int.**: Hayley Mills (Susan Harper), Hywel Bennett (Martin Durnley), Billie Whitelaw (Joan Harper), Phyllis Calvert (Enid Durnley), Frank Finlay (Henry Durnley), Barry Foster (Gerry Henderson), Salmaan Peer (Shashi Kandir), Gretchen Franklin (Clarkie), Christian Roberts (Philip Harvey), Thorley Walters (sir John Forrester), Timothy West (sovrintendente Dakin), Russel Napier (prof. Fuller), Robin Parkinson (gerente del negozio), Brian Peck (Rogers), Timothy Bateson, Basil Dignam - **p.**: George W. George e Frank Granat per la Charter Films - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Euro.

TWIST OF SAND, A (Vortice di sabbia) — **r.**: Don Chaffey - **s.**: da un romanzo di Geoffrey Jenkins - **sc.**: Marvin H. Albert - **f.** (de luxe color): John Wilcox - **f. sottomarina:** Stephen Hallidan - **m.**: Tristram Cary - **e.s.**: Bill Warrington, Nick Allder - **scg.**: John Stoll - **mo.**: Alastair McIntyre - **int.**: Richard Johnson (Goffrey Peace), Honor Blackman (Julie Chambois), Jeremy Kemp (Harry Ruker), Peter Vaughan (Johann), Roy Dotrice (David Garland), James Falkland (ten. della pattuglia su battello), Guy Doleman (comandante pattuglia su battello), Tony Caunter (Elton), Jack May (Seekert), Clifford Evans (ammiraglio Tringham), Kenneth Cope (ufficiale) - **p.**: Fred Engel per la Christina Films - **o.**: Gran Bretagna, 1968 - **d.**: Dear-U.A.

UCHUKIJU GIRARA (Odissea sulla terra) — **r.**: Kazui Nihonmatsu - **s.** e **sc.**: Eibi Motomochi, Motiyoshi Ishida, **f.** (grandscope, eastmancolor):

Shizuo Hirase - **m.**: Taku Izumi - **mo.**: Kazui Nihonmatsu - **int.**: Eiji Okada (capitano Sano), Franz Gruber (dott. Stein), Peggy Neal (Lisa), Tashiya Wazaki (Miyamoto), Itoko Karada, Shinichi Yanagisawa, Mike Deneen - **p.**: Shochiku Comp. - **o.**: Giappone, 1969 - **d.**: regionale.

UN MINUTO PER PREGARE, UN ISTANTE PER MORIRE — r.: Franco Giraldi - **s.**: Alfredo Antonini e Ugo Liberatore - **sc.**: U. Liberatore - **f.** (eastmancolor): Aiace Parolin - **m.**: Carlo Rustichelli - **scg.**: Massimo Capriccioli - **mo.**: Alberto Gallitti - **int.**: Alex Cord (Clay McCord), Nicoletta Rangoni Machiavelli (Laurinda), Arthur Kennedy (sceriffo Colvy), Robert Ryan (governat. Carter), Enzo Fiermonte, Renato Romano (Charlie), Franco Lantieri, Giampiero Albertini (Fred), Mario Brega (Krant), Ivan Giovanni Scratuglia, Antonio Molino Rojo (Sean), Aldo Sambrell (Jesus Maria), Pedro Canalejas (Seminole), Osiride Pevarelli (Fuzzy), Rosa Palomar (Ruby), Daniel Martin (Santana), Paco Sanz (barbiere), José Manuel Martin (El Bailerin), Silla Bettini - **p.**: Gianni Hecht Lucari per la Documento Film - **o.**: Italia, 1967 - **d.**: Columbia-CEIAD.

UNO A UNO SIN PIEDAD (Ad uno ad uno spietatamente) — r.: Rafael R. Marchent - **s.**: Eduardo M. Brochero - **sc.**: Edoardo Fiory, Marino Girolami, Fabrizio Carpi - **f.** (eastmancolor): Emilio Foriscot - **m.**: Vasco e Mancuso - **scg.**: Jaime Perez Cubero e José Luis Galicia - **mo.**: Antonio Gimeno - **int.**: Peter Lee Lawrence, William Bogart, Diniak Zurakowska, Manuel Tejada, Aurora Bautista, Eduardo Fajardo, Sydney Chaplin, Miguel del Castillo - **p.**: Copercines/Nike Cinemat. - **o.**: Spagna-Italia, 1968 - **d.**: regionale.

UNRUHIGE TÖCHTER (Sexy Baby) — r.: Hansjörg Amon - **s.**: dal romanzo di Ilse Collignon - **sc.**: Wolfgang Steinhardt - **f.** (kodakcolor stampato in eastmancolor): Peter Baumgartner - **m.**: Walter Baumgartner - **mo.**: Erika Patrick - **int.**: Brigitte Skay (Susanna Margesen), Bethina Lindtberg (Ruth), Inge Burckhadt, Bella Neri, Jöns Andersson, Maria Caleita, Heidi Forster, Peter Capra, Eduard Huber, Rüdi Walter, Fay Kaufmann, Ulrich Schweizer - **p.**: Urania/Afiba Film - **o.**: Germania Occid.-Svizzera, 1967 - **d.**: regionale.

VIOL, Le / ÖVERGREPPET (Anatomia di un adulterio) — r.: Jacques Doniol-Valcroze - **s.** e **sc.**: J. Doniol-Valcroze - **f.** (eastmancolor): Rune Ericson - **m.**: Michel Portal - **scg.**: Jan Boleslaw - **mo.**: Sophie Bhaud - **int.**: Bibi Andersson (Marianne), Bruno Cremer (Walter), Frédéric de Pasquale (Henri), Katerina Larsson (la zitella) - **p.**: Goran Lindgren, Mag Bodard per la Parc Film-Argos/Sandrews - **o.**: Francia-Svizzera, 1967 - **d.**: regionale.

WENN ES NACHT WIRD AUF DER REEPERBAHN (Il rischio di vivere, il rischio di morire) — r.: Rolf Olsen - **s.** e **sc.**: R. Olsen - **f.** (eastmancolor): Franz X. Lederle - **m.**: Erwin Halletz - **scg.**: Günter Kob - **mo.**: Renate Willeg - **int.**: Erik Schumann, Fritz Wepper, Marianne Hoffmann, Jürgen Dreager, Konrad Georg, Karl Lieffen, Marlies Dreager, Heinz Reincke, Tanja Grüber - **p.**: Allianz Film-Constantin - **o.**: Germania Occid., 1967 - **d.**: regionale.

WOMEN OF THE PREHISTORIC PLANET (Le donne del pianeta preistorico — r.: Arthur C. Pierce - **s.** e **sc.**: Arthur C. Pierce - **f.** (de luxe color):

Archie Dalzell - **m.:** Gordon Zaher - **e.s.:** Howard A. Anderson - **scg.:** Paul Sylos - **mo.:** George White - **int.** Wendell Corey (ammiraglio King), Keith Larsen (comand. Scott), John Agar (dott. Farrell), Irene Tsu (Linda), Paul Gilbert (Bradley), Stuart Lasswell (Charles), Merry Anders (ufficiale di comunicazione), Stuart Margolin, Kam Tong, Ron Stokes, Adam Roarke, Ron Lyon, Paul Hampton, Gleen Langan, Sally Frei, Suzie Kaye, Lee Anthony, Joyce Carol - **p.:** George Edwards per la Standard Club of California - **o.:** U.S.A., 1965-66 - **d.:** regionale.

ZUCKERBROT UND PEITSCHE (Gangster Love) — **r.:** Marran Gosov - **s.** e **sc.:** M. Gosov - **f.** (eastmancolor): Werner Kurz - **m.:** Hans Possega - **scg.:** Hans Ehegartner e Utz Elsässer - **mo.:** Gisela Haller - **int.:** Helga Anders, Roger Fritz, Harald Leipnitz, Monika Lundi, Dieter Augustin, Jürgen Jung, Helmut Hanke, Gudrun Vöge, Walter Gnilka, Günther Becker, Hans Wengefeld, Nico Vogler, Werner Enke, Jürgen Draeger, Rainer Basedow, Karl-Heinz Allmann, Alexander Allerson, Hans Kern - **p.:** Houwer Film - **o.:** Germania Occid., 1968 - **d.:** Italcid (reg.).

Riedizioni

BELL'ANTONIO, Il — **r.:** Mauro Bolognini - **d.:** Cineriz.
Vedere giudizio di E. G. Laura nel n. 3-4, 1960, pag. 133 e dati a pag. 109 nel n. 5-6, maggio-giugno 1968.

BLACKBOARD JUNGLE, The (Il seme della violenza) — **r.:** Richard Brooks - **d.:** M.G.M.
Vedere giudizio di G. C. Castello e dati a pag. 63 nel n. 4, aprile 1957.

CAPORALE DI GIORNATA — **r.:** Carlo Ludovico Bragaglia - **d.:** Euro.
Vedere dati a pag. 109 nel n. 10-11, ottobre-novembre 1958.

CIRCUS, The (Il circo) — **r.s.** e **sc.:** Charlie Chaplin - **f.:** Rollie Totheroh - **scg.:** Charles D. Hall - **mo.:** C. Chaplin - **int.:** Charlie Chaplin (Charlot), Merna Kennedy (la cavallerizza), Allan Garcia (il direttore del circo), Betty Morissey (la donna-fantasma), Harry Crocker (Rex l'equilibrista), George Davis (il prestigiatore), Henry Bergman (il vecchio clown), Stanley Sanford (il capo degli inservienti), John Rand (il macchinista), Steve Murphy (il ladruncolo), Doc Stone (il boxeur), Charles Riesner, Albert Austin, Heine Conklin - **p.:** Ch. Chaplin per l'United Artists - **o.:** U.S.A., 1927 - **d.:** Dear-U.A.

DIABOLIQUES, Les (I diabolici) — **r.:** Henri G. Clouzot - **mo.:** Madeleine Gug - **altri int.:** Lucienne Lemarchand, Jacques Varennes, Jacques Hilling, Jean Lefebvre, Noël Roquevert, Jean Temerson, Henri Crémieux, Bever, Camille Guérini, Madeleine Suffel - **d.:** Variety.
Vedere giudizio di Ernesto G. Laurà e altri dati a pag. 104 nel n. 11-12, novembre-dicembre 1956.

GUARDIA, GUARDIA SCELTA, BRIGADIERE E MARESCIALLO — **r.:** Mauro Bolognini - **s.** e **sc.:** Paolo Frascà, Ettore Scola, Angelo Maccari, Nicola Manzari - **f.:** Aldo Giordani - **m.:** Carlo Rustichelli - **scg.:** Flavio Mogherini - **mo.:** Roberto Cinquini - **int.:** Alberto Sordi, Peppino De Filippo, Aldo Fabrizi, Gino Cervi, Valeria Moriconi, Nino Manfredi, Tiberio Mitri,

Memmo Carotenuto, Lydia Johnson, Edoardo Nevola, Mino Doro, Alvaro Strina, Alessandra Panaro, Gina Amendola, Ciccio Barbi, Livia Venturini, Riccardo Garrone, Anita Durante - **p.:** Luigi Rovere per la Enic-Imperial Film - **o.:** Italia, 1956 - **d.:** regionale.

HATFULL OF RAIN, A (Un cappello pieno di pioggia) — r.: Fred Zinnemann - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 24 e dati a pag. 98 nel n. 10, ottobre 1957 (Mostra di Venezia).

IMPIEGATO, L' — r.: Gianni Puccini - **d.:** Euro.

Vedere giudizio di Ernesto G. Laura a pag. 130 nel n. 3-4, 1960 e dati a pag. 119 nel 5-6, maggio-giugno 1960.

JOURNEY TO THE CENTER OF THE EARTH (Viaggio al centro della Terra) — r.: Henry Levin - **d.:** 20th Century Fox.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 151 nel n. 3-4, 1960 e dati a pag. 119 nel n. 5-6, maggio-giugno 1960.

NEVER SO FEW (I quattro che non volevano morire già **Sacro e profano) — r.:** John Sturges - **d.:** M.G.M.

Vedere giudizio di Tino Ranieri a pag. 149 nel n. 3-4, 1960 e dati a pag. 125 nel n. 5-6, maggio-giugno 1960.

PILGRIM, The (Il pellegrino) — r. s. e **sc.:** Charlie Chaplin - **f.:** Rollie Totheroh - **int.:** Charlie Chaplin, Edna Purviance, Mack Swain, Kitty Bradbury, Dinky Dean, Loyal Underwood, Mai Wells, Sydney Chaplin, Charles Riesner, Tom Murra, Monta Bell, Henry Bergman, Edith Bostwick, Florence Latimer, Raymond Lee, Phyllis Allen - **p.:** First National - **o.:** U.S.A., 1922.

A NIGHT IN THE SHOW (Charlot a teatro) — r.s. e **sc.:** Charlie Chaplin, Edna Purviance, Billy Armstrong, John Rand, Leo Withe, Wesley Ruggles - **p.:** Essanay, 1915.

HIS NEW JOB (Charlot al cinema) — r.s. e **sc.:** Ch. Chaplin - **f.:** R. Totheroh - **int.:** Ch. Chaplin, Ben Turpin, Leo White, Charlotte Mineau - **p.:** Essanay, 1915.

SHOULDER ARMS (Charlot soldato) — p.: 1918 - **d.:** regionale.

« Il pellegrino », « Charlot a teatro », « Charlot al cinema », « Charlot soldato » sono stati presentati in un programma unico.

RACCONTI D'ESTATE — r.: Gianni Franciolini - **d.:** PAC (regionale).

Vedere dati a pag. 77 nel n. 6, giugno 1969.

RONDE, La (Il piacere e l'amore) — r.: Roger Vadim - **d.:** regionale.

Vedere giudizio di Guido Cincotti e dati a pag. 53 nel n. 12, dicembre 1965.

STRANGERS WHEN WE MEET (Noi due sconosciuti) — r.: Richard Quine - **d.:** Columbia-Ceiad.

Vedere giudizio di Tullio Kezich e dati a pag. 106 nel n. 1, gennaio 1961.

VIGILE, Il — r.: Luigi Zampa - **d.:** Cineriz.

Vedere dati a pag. 108 nel n. 1, gennaio 1961.

« PRIME » TEATRALI IN ITALIA DAL 1° LUGLIO AL 31 AGOSTO 1969

a cura di Carlo Brusati

ANFITRIONE	Villa Reale, Monza Anfiteatro alla Quercia del Tasso, Roma
AVVENTURA (L') D'UN POVERO CRISTIANO	Piazza del Duomo, San Miniato
CORIOLANO	Teatro Romano, Verona
DON CARLOS	Teatro Romano, Verona
ELENA	Teatro Romano, Gubbio
FESTA A CORTE	Teatro dei Giardini di Palazzo Reale, Torino
FIDANZATO DI' CITTA'	Teatro S. Erasmo, Milano
GIROTONDO	Piccolo Teatro, Milano
GRAN (IL) TEATRO DEL MONDO	Palazzo del Laterano, Roma
LANCIO (UN) RIUSCITO PROPRIO BENE	Teatro S. Erasmo, Milano
MALQUERIDA (LA)	Corte Malatestiana, Fano
MALATESTA	Teatro dei Giardini di Palazzo Reale, Torino
ORLANDO FURIOSO	Chiesa di San Nicolò, Spoleto
PEER GYNT	Teatro dei Fantiscritti, Carrara
RAGAZZA (LA) TIRATA A SORTE	Teatro Sociale, Lecco
TITO ANDRONICO	Cortile della Rocchetta, Milano

Ci scusiamo con i lettori se il panorama è forzatamente incompleto, ma da parte degli organizzatori di alcuni spettacoli (ad esempio quelli del Festival dei Due Mondi di Spoleto) non ci è stato fornito alcun dato, malgrado precisa richiesta **(n. C.B.).**

CARRARA

TEATRO DEI FANTISCRITTI — **Peer Gynt** di Henrik Ibsen (tre tempi; **rid.:** Giorgio Bandini) - **Regia:** Giorgio Bandini - **Scene:** Giacomo Calò Carducci - **Costumi:** Dafne Ciarrocchia - **Musiche:** Vittorio Gelmetti (da Grieg) - **Interpreti:** Elena Zareschi (Asse), Antonio Salines (Peer Gynt), Anna Màlvica (Kari, I Donna letto, Donna canto), Adolfo Lastretti (Aslak, Trumpeterstrahle, Begriffenfeldt), Magda Mercatali (Ingrid, Donna in verde, Anitra), Mario Bussolino (Il fonditore di bottoni, Sposo di Ingrid, Ballon, Il cuoco), Gaetano Campisi (Il padre dello sposo, La penna, Il banditore), Ludovica Modugno (Solvejg), Remo Foligno (L'uomo scrivania, Eberkoff, L'uomo doppio), Mariella Palmich (Helga, II Donna letto, I ragazza charleston), Flavio Bucci (Il ragazzo sui trampoli, l'uomo albero, Apis), Maura Vespini (III Donna letto, II ragazza charleston, danzatrice troll), Renato Mori (Il vechio di Dovre), Carlo d'Angelo (Il pastore), Salvatore Lago (L'uomo canto, L'invitato tentatore, Il bramino Cotton, Huhu, Il capitano), Ali Said (L'apostolo, la presenza africana, lo stregone, l'uomo cavallo) - **Ente:** Ente Provinciale per il Turismo di Massa e Carrara - **Prima:** 25 luglio.

FANO

CORTE MALATESTIANA — **La Malquerida** di Jacinto Benavente (due tempi; **trad.:** Ruggero Jacobbi) - **Regia:** Ruggero Jacobbi - **Scene e Costumi:** Sandro La Ferla - **Aiuto regia:** Roberto De Carolis - **Interpreti:** Diana Torrieri (La Raimonda), Elena Cotta (La Acacia), Lino Troisi (Stefano), Laura Carli (La Giuliana), Marcello Tusco (Il Rosso), Tino Bianchi (Zio Eusebio), Sebastiano Calabrò (Norberto), Anna Torniai (Donna Isabella), Franco Bisazza (Bernaba), Franco Bergesio (Faustino), Adria Mortari (La Miracolo), Wanda Tucci (La Fedele), Stefania Nelli (La Grazia), Rossana Silvi (La Gaspara), Mauri Castelpietra (La Bernabea) - **Ente:** Spettacoli C.A.V.E., Comune di Fano, Azienda di Soggiorno e Turismo di Fano, Consulenza Centro Nazionale Studi per i Teatri all'aperto - **Prima:** 5 luglio.

GUBBIO

TEATRO ROMANO — **Elena** di Euripide (due tempi; **trad.:** Carlo Diano) - **Regia:** Pier Antonio Barbieri - **Scene e Costumi:** Toni Arch. - **Coreografie:** Angelo Corti - **Musiche:** Enrico Cortese - **Interpreti:** Lidia Alfoni (Elena), Franco Graziosi (Menelao), Nevio Sagnotti (Teoclimeno), Paola Gassmann (Teonoe), Alfredo Piano (Teucro), Elio Bertolotti (I Messaggero), Elena Lelio (La Vecchia), Piero Nuti (II Messaggero), Edgar De Valle, Antonio Trono (I Dioscuri), Giovanna Pellizzi (La Corifea), Silvia Arzulfi, Fiorella Buffa, Lucetta Frisa, Daniela Gara, Rachele Ghersi, Lelia Mangano, Paola Megas, Graziella Porta, Marina Ruta, Giuditta Saltarini, Tina Sciarra, Antonella Squadrito - **Ente:** Azienda autonoma Soggiorno e Turismo di

Gubbio, Organizzazione Spettacoli Teatrali di Roma, Istituto Nazionale del Dramma Antico - **Prima:** 22 luglio.

LECCO

TEATRO SOCIALE — **La ragazza tirata a sorte** di Tito Maccio Plauto (due tempi; **trad.** e **rid.**: Ghigo de Chiara) - **Regia:** Maurizio Scaparro - **Scene e costumi:** Roberto Francia - **Musiche:** Vittorio Gelmetti - **Interpreti:** Laura Adani (Cléustrata), Ernesto Calindri (Lisidamo), Gianni Bonagura (Olimpione), Claudio Benassai (Calino), Lorenza Guerrieri (Casina), Alessandra Maravia (Mirrina), Gabriella Morandini (Pardalisca), Gigi Reder (Alcesimo) - **Compagnia:** « La Compagnia del Teatro Plautino », « Teatro Indipendente » - **Ente:** Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo di Lecco - **Prima:** 7 luglio.

MILANO

TEATRO S. ERASMO — **Un lancio riuscito proprio bene** (un tempo) di Umberto Simonetta e **Il fidanzato di città** (un tempo) di Umberto Simonetta e Guglielmo Zucconi - **Regia:** Arturo Corso - **Interpreti:** Paola Penni (Una ragazza meridionale), Mauro Di Francesco (Il fidanzato), Alessandro Marchetti (Il padre della ragazza), Luisella Sala (la moglie), Paola Penni (insegnante), Mauro Di Francesco (allievo), Luisella Sala, Alessandro Marchetti - **Compagnia:** « Teatro Sette » - **Ente:** S. Genesio s.p.a. - **Prima:** 1 luglio.

PICCOLO TEATRO — **Girotondo** di Arthur Schnitzler (due tempi; **trad.**: Paolo Chiarini) - **Regia:** Beppe Menegatti - **Allestimento:** Beppe Menegatti - **Movimenti coreografici:** Loris Gai - **Assistente alla regia:** Gianni Gnesutta - **Interpreti:** Francesca Fabiani (La prostituta), Roberto Colombo (Il soldato), Luciana Luppi (La cameriera), Renato Scarpa (Il giovane signore), Relda Ridoni (La giovane signora), Virginio Gazzolo (Il marito), Angela Cardile (La donnina galante), Ferruccio Soleri (Il poeta), Francesca Benedetti (L'attrice), Gianni Mantesi (Il conte) - **Compagnia:** « Il gruppo attori riuniti » - **Ente:** Piccolo Teatro di Milano - **Prima:** 2 luglio.

CORTILE DELLA ROCCHETTA — **Tito Andronico** di William Shakespeare (tre tempi; **trad.**: Cesare Vico Lodovici) - **Regia:** Aldo Trionfo - **Scene e costumi:** Emanuele Luzzati - **Musiche:** Sergio Liberovici - **Aiuto regia:** Enrico d'Amato - **Assistente alla regia:** Alessandro Giupponi - **Interpreti:** Paolo Granata (Saturnino), Antonio Francioni (Bassiano), Glauco Mauri (Tito Andronico), Ottavio Fanfani (Marco Andronico), Giancarlo Dettori (Lucio), Valeriano Gialli (Quinto), Edo Gari (Marzio), Alessandro Giupponi (Muzio), Emmanuel Agostinelli (Lucio il Giovane), Renato Gari (Publio), Francesco Grossi (Sempronio), Marcello Vazzoler (Caio), Mario Quinti (Valentino), Antonio Attisani (Emilio), Franco Branciaroli (Alarbo), Alberto Colombi (Demetrio), Antonio Aperio (Chirone), Giuseppe Pambieri (Aaron), Franca Nuti (Tamora), Leda Negroni (Lavinia), Antonietta

Carbonetti (Una nutrice), Enrico d'Amato (Un guerriero goto), Armando Spadaro (Un contadino), Pierluigi Giorgio (Un pedagogo), Marilena Audisio, Gabriella Barbero, Rosella Ferrara, Annamaria Peroglio (pianiste) - **Ente:** Comune di Milano, Ente Manifestazioni Milanesi - **Prima.** 27 luglio.

MONZA

VILLA REALE — **Anfitrione** di Tito Maccio Plauto (due tempi; **trad.:** Ettore Paratore; **rid.:** Giovanni Gigliozzi) - **Regia:** Mario Ferrero - **Scene:** Lucio Lucentini - **Costumi:** Maurizio Monteverde - **Musiche:** Enrico Cortese - **Aiuto regia:** Giancarlo Sammartano - **Interpreti:** Vittorio Congia (Mercurio), Aroldo Tieri (Sosia), Nando Gazzolo (Giove), Giuliana Lojodice (Alcmena), Renzo Montagnani (Anfitrione), Adriana Innocenti (Bromia), Marcello Mandò (Blefarione), - **Ente:** Regione Siciliana, Assessorato Turismo Trasporti e Comunicazioni, Istituto Nazionale del Dramma Antico - **Prima:** 5 luglio.

ROMA

PALAZZO DEL LATERANO — **Il gran teatro del mondo** (due tempi; **trad.:** e **adatt.:** Raffaello Lavagna) - **Regia:** Andrea Camilleri - **Sculture sceniche:** Angelo Canevari - **Costumi:** Simonetta Piselli - **Interpreti:** Nando Gazzolo e Pino Patti (l'autore; voce e azione mimica), Roberto Della Casa, Guglielmo Rotolo, Gerardo Scala (Il mondo), Carlo Tamberlani (Il re), Elena Sedlak (La bellezza), Loris Gizzi (Il contadino), Marco Mariani (Il ricco), Cesare Gheraldi (La saggezza), Felice Leveratto (Il povero), Ginella Bertacchi (La legge di grazia), Elisabetta Carta, Claudio De Angelis, Alessandra Forcellini, Teopoldo Migliori, Pino Sansotta, Fortunato Simone - **Compagnia:** « Compagnia Spettacoli Classici di Roma » - **Ente:** Compagnia Spettacoli Classici di Roma - **Prima:** 1 luglio.

ANFITEATRO ALLA QUERCIA DEL TASSO — **Anfitrione** di Tito Maccio Plauto (due tempi; **trad.** e **rid.:** Sante Stern) - **Regia:** Sergio Ammirata - **Scene:** Alessandro De Santis - **Musiche:** Mario Castellacci - **Aiuto regia:** Daniela Caroli - **Interpreti:** Gino Donato (Anfitrione), Franco Aloisi (Mercurio), Marco Pasquini (Giove), Sergio Ammirata (Sosia), Liliana Chiari (Alcmena), Marcello Boniniolas (Blefarione), Viviana Larice (Bromia), Paolo Babino, Sergio D'Alessandro, Ivan Venussa (mendicanti) - **Compagnia:** « I Commedianti » - **Ente:** Comune di Roma - **Prima:** 7 luglio.

SAN MINIATO

PIAZZA DEL DUOMO — **L'avventura d'un povero cristiano** di Ignazio Silone (tre tempi) - **Regia:** Valerio Zurlini - **Scene e costumi:** Alberto Burri - **Musiche:** Mario Zafred - **Aiuto regia:** Claudio Dal Pozzolo, Paolo Rubei - **Aiuto scenografia:** Gerardo Lizza - **Aiuto costumi:** Maria Luisa Angiolillo - **Interpreti:** Giancarlo Giannini (Papa

Celestino V), Carlo Bagno (Matteo da Pratola), Livia Gianpalmo (Concetta, figlia di Matteo da Pratola), Raffaele Giangrande (Don Costantino), Donato Castellaneta (Cerbicca), Enzio Busso (Fra Bartolomeo da Trasacco), Maurizio Gueli (Fra Angelo da Caramanico), Emilio Marchesini (Fra Tommaso da Atri), Paolo Todisco (Fra Ludovico da Macerata), Claudio Trionfi (Fra Clementino da Atri), Gianni Santuccio (Cardinale Benedetto Caetani), Carlo Valli (aiutante militare di re Carlo II di Napoli), Alfredo Bianchini (Segretario di Papa Celestino V), Roberto Del Giudice (Gioacchino), Roberto Marelli (Luca), Aldo Rendine (Baglivo di Sulmona), Salvatore Puntillo (un gendarme), Raffaele Giangrande (Cardinale Matteo Orsini), Carla Tatò (Una ragazza dell'Unione delle Figlie di Maria), Varo Soleri (Un mendicante) - **Compagnia:** « Compagnia del Teatro Stabile dell'Aquila » - **Ente:** Istituto del Dramma Popolare (XXIII Festa del Teatro a S. Miniato) - **Prima:** 3 agosto.

SPOLETO

CHIESA DI SAN NICOLO' — **Orlando Furioso** di Ludovico Ariosto (un tempo; **rid.:** Edoardo Sanguineti) - **Regia:** Luca Ronconi - **Scene:** Uberto Bertacca - **Costumi:** Elena Mannoni - **Musiche:** Salvo Sciarrino - **Aiuto regia:** Pino Manzari, Marco Parodi, Armando Pugliese - **Aiuto costumi:** Piero Baldini - **Aiuto scene:** Duccio Verdirosi - **Interpreti:** Edmonda Aldini (Bramante), Dorotea Aslanidis (Isabella), Rodolfo Baldini (Arbante, Guidon Selvaggio, pastore, lo sdegno), Marco Berneck (Bireno, Agramante), Nino Bignamini (folletto messaggero, armato di Cimosco, Orrillo, soldato saraceno, folletto), Paolo Bonetti (armato di Cimosco, Dardinello, il greco), Emilio Bonucci (oste, popolo del Cairo, soldato saracino, Fausto Latini), Liu Bosisio (Alcina, Gabrina, balia di Argia), Pierangelo Civera (Pinabello, il signore del nappo), Enzo Consoli (Zerbino), Ambra Danon (Donzella di Ebuda, parigina, moglie di Iocondo), Luca Demata (nano di Gradasso, nano di Doralice, nano saracino, nano della Regina), Luigi Diberti (Ruggiero), Duilio Del Prete (Astolfo), Alberto Donatelli (Grifone, soldato saracino), Antonio Fattorini (Rinaldo), Massimo Foschi (Orlando), Marco Galletti (Gradasso, Caligorante, Adonio), Cesare Gelli (Ferraù, Cimosco, re Frisone, Mandricardo), Graziano Giusti (Mago Atlante, Carlo Magno, Anselmo giudice), Maria Grazia Grassini (Marfisa), Marzio Margine (Medoro), Pino Manzari (ladrone, soldato saracino, eremita), Mariangela Melato (Olimpia, Fiordispina), Maurizio Merli (Oberto duca di Selandia, parigino, Ricciardetto), Aldo Miranda (cittadino di Eduba, Aquilante, soldato saracino, servo di Anselmo), Carlo Montagna (Sacripante, Rodomonte), Sergio Nicolai (corsaro di Ebuda, soldato saracino, Iocondo), Anna Nicora (femmina omicida, Violante), Daria Nicolodi (figlia di Cimosco, Doralice, Fiammetta), Ottavia Piccolo (Angelica), Michele Placido (figlio dell'oste, popolo del Cairo, soldato saracino, garzone di Iocondo), Giancarlo Prati (messaggero a cavallo, pastorello fatato, popolo del Cairo, parigino, astrologo), Armando Pugliese (vecchio olandese in barca, frate parigino, Malagigi), Aldo Puglisi (l'eremita, corsaro di Ebuda, etiopo sozzo), Anna Rossini (regina omicida, parigina, Argia),

Rosabianca Scerrino (fata Melissa, donna serpente), Paola Tanziani (donzella di Pinabello, parigina, signora del nappo), Gabriele Tozzi (armato di Cimosco, capitano di Doralice, Cloridano, Astolfo re dei Longobardi), Renata Zamengo (femmina omicida, regina longobarda) - **Ente:** Festival dei Due Mondi, Il Comitato Manifestazioni culturali Estive della Città di Ferrara. - **Prima:** 4 luglio.

TORINO

TEATRO DEI GIARDINI DI PALAZZO REALE — **Malatesta** di Henri de Montherlant (due tempi; **trad.:** Mario Moretti) - **Regia:** Josè Quaglio **Scene e costumi:** Gianni Polidori - **Aiuto regia:** Nino Mangano - **Interpreti:** Arnoldo Foà (Sigismondo Pandolfo Malatesta), Manfredi Frataccia (Sacramoro), Gianni Galavotti (Porcellio Pandone), Mario Valdemarin (Basinio Parmense), Romano Trizzino (Cinquedenti), Enzo Fontana (Veniero Varrano), Andreina Paul (Isotta da Rimini), Tino Carraro (Papa Paolo II), Vittorio Salvini (Cardinale Marcanova), Paolo Falace (Cardinale Rodrigo Borgia), Manfredi Frataccia (Un cardinale), Fernando Pannullo (Monsignor Perugia), Alfredo Piano (cameriere del Papa), Paola Dapino (Benedetta da Narni), Leda Palma (la cortigiana), Filippo Degara (Claudio Scarampa), Guido Lazzarini (Platina), Renato Monti (un cortigiano), Manuela Kustermann (Vannella) - **Ente:** Azienda di Turismo di Palermo e Monreale, Ente Manifestazioni Torinesi - **Prima:** 1 luglio.

TEATRO DEI GIARDINI DI PALAZZO REALE — **Festa a corte:** prosa e balletti del '600 piemontese (due tempi) - **Regia:** Massimo Scaglione - **Scene:** Eugenio Liverani - **Costumi:** Carlo Ubertone - **Coreografie:** Loredana Furno - **Musiche:** Roberto Goitre (esecuzione) - **Aiuto scenografo:** Claudio Bottello - **Aiuto coreografie:** Silvia De Bernardi - **Interpreti:** Giovanni Moretti (Canzone al tramonto), Luciana Donalisio (Il cerimoniere), Mario Brusa (Emanuele Tesauro), Gigi Angelillo (Un cronista), Ebe Alessio, Marina Fisso, Marita Marchioretto, Sandra Morra, Carmen Novelli, Claudio Steiner, Maria Grazia Piolatto (saltimbanchi), Maria Grazia Piolatto, Loredana Furno, Renato Fiumicelli (madrigale), Franco Alpestre, Gigi Angelillo, Anna Bonasso, Mario Brusa, Luciano Donalisio, Elena Magoja, Giovanni Moretti, Franco Vaccaro (Comici), Franco Vaccaro (Il Tempo), Anita Cedroni, Barbara Galanzino, Marina Tagini (Tempo passato), Cristina Cellie, Rosemarie Stangherlin, Tiziana Tosco (Tempo presente), Marita Marchioretto, Carmen Novelli, Rosangela Prete (Tempo futuro), Elena Magoja (eternità), Piero Aloi, Renzo Bianconi (Idumei), Piero Dau, Claudio Steiner (Mecani), Mauro Avogadro, Carlo Ubertone (Hiermini), Anna Bonasso (La virtù), Maria Paola Casorelli (Il sole), Tiziana Tosco (il contado di Nizza), Daniele Scavelli (Il Monferrato), Anna Bonasso (Il Piemonte), Elena Magoja (La Savoia), Fiorello Davanzo, Rossella Penchinati, Alessandra Tovagliari, Maria Paola Casorelli (Amore, Obbligo, Rispetto e Riverenza), Loredana Furno (Madame Reale), Marina Fisso, Barbara Galanzino, Sandra Morra, Carmen Novelli, Rosangela Prete, Marina Tagini, Silvia De Bernardi, Rosemarie Stangherlin, Renato Fiumicelli (le nizzarde, i monferrini), Anita Ce-

droni, Cristina Cellie, Tiziana Tosco, Piero Dau, Claudo Steiner (le feudalette e gli agricoltori), Ebe Alessio, Marita Marchioretto, Carmen Novelli, Piero Alpi, Renzo Bianconi, Carlo Ubertone (le morianesi e i savoiardi), Mauro Avogadro, Luciano Donalisio, Renzo Isola, Elio Manconato (I duchi), Giovanni Moretti (Canzone all'alba) - **Ente:** Ente Manifestazioni Torinesi - **Prima:** 7 luglio.

VERONA

TEATRO ROMANO — **Coriolano** di William Shakespeare - **Regia:** Antonio Celanda - **Prima:** 4 luglio.

V. alrti dati e recensione di Gian Maria Guglielmino in questo numero, pag. 158

TEATRO ROMANO — **Don Carlos** di Federico Schiller (due tempi; **trad. e rid.:** Vittorio Sermonti) - **Regia:** Giancarlo Sbragia - **Scena:** Gianni Polidori - **Costumi:** Misa D'Andrea - **Interpreti:** Gabriele Lavia (Don Carlos), Eligio Irato (Padre Domingo), Tino Schirinzi (Marchese di Posa), Valentina Fortunato (Regina Elisabetta), Angela Goodwin (Duchessa di Olivarez), Silvia Monelli (Principessa d'Eboli), Laura Caglio (Duchessa di Mondecar), Giancarlo Sbragia (Re Filippo), Sergio Reggi (Duca d'Alba), Ettore Toscano (Conte di Lerma), Luciano Turi (Paggio), Pietro Formentini (Don Raimondo von Taxis), Antonio Maronese (Principe di Parma), Gino Centanin (Duca di Medina Sidonia), Franco Parenti (Il Grande Inquisitore) - **Ente:** Estate Teatrale Veronese - **Prima:** 25 luglio.

Vol. III (tomo I e tomo II): SCRITTI STORICI E CRITICI

a cura di **Leonardo Autera**

Panorami delle varie cinematografie - Correnti e generi - Analisi comparate: film e testo letterario - Rassegne critiche della Mostra di Venezia dal 1937 al 1942 - Analisi strutturali dei più importanti film dell'epoca e del passato - Recensioni.

Saggi e critiche sono di J. Comin, E. Cecchi, G. Viazzi, U. Casiraghi, R. Paolella, L. Bianconi, F. Pasinetti, A. Pietrangeli, D. Purificato, P. P. Trompeo, L. Chiarini, U. Barbaro, M. Praz, R. May, G. Paolucci, G. Puccini, E. Fulchignoni, F. Pertile, E. Cancellieri, V. Bonajuto, G. Usellini, G. Guerrasio, R. Mariani, V. Bartoccioni, G. Tucci, V. Marinucci, U. De Franciscis, M. Verdone, A. Magli, W. Dirani, G. De Santis, M. Antonioni, V. N. Novarese, A. Valente, R. Assunto, M. Mida, ecc.

Vol. IV: SCENEGGIATURE

a cura di **Leonardo Autera**

Sceneggiature originali: *La kermesse héroïque, Un chien andalou, Ettore Fieramosca, Via delle Cinque Lune, Gelosia.*

Sceneggiature desunte dal montaggio: *L'histoire d'un Pierrot, I proscritti, Variété, A nous la liberté.*

Frammenti di sceneggiature italiane del 1920 e saggi di sceneggiature italiane dell'epoca *(Scipione l'Africano, La peccatrice, Piccolo mondo antico, Addio giovinezza, Alfa Tau, Bengasi, La bella addormentata).*
In « Appendice » due « spunti per film », di Michelangelo Antonioni e Mario Praz.

Vol. V: INDICI

Repertorio dei titoli di film e nomi di registi citati nei quattro volumi.

Ogni volume, di circa 800 pagg. (per complesive 4204 pagg.) e di formato 13,7 × 23, è rilegato in tela con sopracoperta. Costo dell'intera opera (indivisibile) L. 40.000

ROMA EDIZIONI DI BIANCO E NERO

IL VELTRO

RIVISTA DELLA CIVILTÀ ITALIANA

SOMMARIO

3 ANNO XIII - GIUGNO 1969

Organo di cultura della Società Dante Alighieri. Direttore responsabile: VINCENZO CAPPELLETTI. Redazione e Amministrazione: Piazza Firenze 27 - 00186 Roma, tel. 687.261. Abbonamento annuo: Italia L. 6.000, estero dollari 10; sostenitore L. 30.000 C.C.P. 1/4413.

VITA E PENSIERO

RASSEGNA ITALIANA DI CULTURA

Diretta da

(†) FRANCESCO VITO / EZIO FRANCESCHINI / MARIA STICCO / NELLO VIAN

Redatta da

FRANCESCO MATTESINI o.f.m.

ANNO LII - N. 9 SETTEMBRE 1969

SOMMARIO

NOTE E RASSEGNE

Abbonamento annuo L. 2.500 / Fascicoli singoli L. 300

Amm. e Redaz.: Largo A. Gemelli, 1 - 20123 MILANO - c.c.p. 3/1077

Distribuzione di "BIANCO E NERO" in Italia da parte della Societá Gestioni Editoriali

Agenzia per il PIEMONTE e la LIGURIA
sede: Via Donati 27 - TORINO
distribuisce la rivista alle librerie:

PIEMONTE

PARAVIA - Torino
LATTES - Torino
TREVES - Torino
DRUETTO - Torino
MODERNA - Torino
DE AGOSTINI - Novara
GIOVANNACCI GIOVANNI - Vercelli
BERTOLOTTI TERESIO - Alessandria
CALDI NATALINA ZAPPA - Asti
BRIVIO - Aosta
LA FONTE - Cuneo

LIGURIA

ADEL - La Spezia
ATHENA - Genova
BOZZI - Genova
DI STEFANO - Genova
MONETA G.B. - Savona

Agenzia per la LOMBARDIA
sede: Via Podgora 5 - MILANO

CASA DEL LIBRO - Bergamo
TARANTOLA - Bergamo
ARTIGIANELLI - Brescia
TARANTOLA - Brescia
BRAMANTE - B. Arsizio
GIOVANNACCI - Como
MERONI - Como
RATEALE - Cremona
GALLERI - Bologna
GALLERIA DEL LIBRO - Crema
MINERVA - Mantova
MODERNA - Monza
GARZANTI - Pavia
SPETTATORE - Pavia
ORTOLINA - Pavia
C. ROMAGNOSI - Piacenza
PONTIGGIA - Varese
BOCCA - Milano
CINO DEL DUCA - Milano
CASIROLI - Milano
CAVOUR - Milano
FELTRINELLI - Milano
GARZANTI - Milano
HOEPLI - Milano
IL LIBRAIO - Milano
MARTELLO - Milano
MESSAGGERIE MUSICALI - Milano
MESSAGGERIE ITALIANE - Milano
PARAVIA - Milano
RIZZOLI - Milano
SAN BABILA - Milano
S.E.I. - Milano
SPERLING - Milano

Agenzia per il VENETO
sede: Via Giotto 19 - PADOVA

DRAGHI - Padova
ZANNONI - Padova
GREGORIANA - Padova
GALLA - Vicenza
GALLERIA DUE ROTE - Vicenza
GHELFI E BARBATO - Verona
CATULLO - Verona
CANGRANDE - Verona
DOTT. MONAUNI - Trento
ATHESIA - Bolzano
SERENISSIMA - Venezia
RAG. MARTON BRUNO - Treviso
TARANTOLA - Belluno
PATERNOLLI - Gorizia
MINERVA - Pordenone
CARDUCCI - Udine
MODERNA DI UDINESE - Udine
UNIVERSITAS - Trieste
BORSATTI LIR. - Trieste
MINERVA LIR - Trieste
ITALO SVEVO - Trieste

Agenzia per EMILIA-ROMAGNA
sede: P.zza Azzarita 6 - BOLOGNA

MINERVA - Bologna
CAPPELLI - Bologna
ZANICHELLI - Bologna
NOVISSIMA - Bologna
FELTRINELLI - Bologna
ESTENSE - Modena
RINASCITA - Modena
MODERNA - Reggio Emilia
CARRETTI - Reggio Emilia
RINASCITA - Reggio Emilia
TADDEI - Ferrara
LAVAGNA - Ravenna
GALEATI - Imola (Bologna)
BETTINI - Cesena (Forlì)

Agenzia per la TOSCANA
Agenzia di PISA - Via S. Andrea 50

SEEBER - Firenze
DEL PORCELLINO - Firenze
BELTRAMI - Firenze
FELTRINELLLI - Firenze
MARZOCCO - Firenze
SALIMBENI - Firenze
CALDINI - Firenze
LE MONNIER - Firenze
DEL TEATRO - Firenze

PISA - Via S. Andrea 50

VALLERINI - Pisa
SALA DELLE STAGIONI - Pisa
BELFORTE - Livorno
BARONI - Lucca
GALLERIA DEL LIBRO - Viareggio
BAJINI - Carrara

Milani - Pistoia
Gori - Prato
Pellegrini - Arezzo

Ticci - Siena

Signorelli - Grosseto

Agenzia per il MOLISE, UMBRIA, MARCHE, ABRUZZO, CAMPANIA, PUGLIE, LAZIO

sede: Via Ruggero Bonghi 11/b - ROMA

Casa molisana del libro - Campobasso
Simonelli - Perugia
Betti - Perugia
Vignati - Assisi
Fergia - Ancona
La Goliardica - Urbino
Moderna - Urbino
Calbucci - Camerino
Japadre - L'Aquila
De Luca - Chieti
D'Arte - Pescara
Guida A. - Napoli
Guida R. - Napoli
Guida M. - Napoli
Treves - Napoli
Minerva - Napoli
Laterza - Bari
Milella - Bari
Milella - Lecce
Raimondo - Latina
Papitto - Frosinone

ROMA

Amici
D'Isa
Croce
Ricerche
Studium
Medica
La Sapienza
Ilardi
Veschi
Le Muse
Risa
Centoquarantasei - Roma
Belle Arti
Manzoni
Italiana
Minerva
Micozzi
Alessi
Ala
Cuccinella
Eur Libro
Doniselli
Nannini
Galleria del libro
Quattro Fontane
Tombolini
Paravia
Rizzoli
Trevi
Adriani
Stamperia
Biblos
Modernissima
Sforzini
Frattina
Bocca
Del Babuino
Feltrinelli
Dell'Oca
Al ferro di cavallo
Licra
Rinascita
Socolibri
Rizzoli
Forense
Bonacci
Gremese

Agenzia per la CALABRIA e la SICILIA

sede: Via Sammartino 10/11 - PALERMO

FLACCOVIO - Palermo
IL PUNTO - Palermo
DANTE - Palermo
TRINACRIA - Palermo
BONACCORSO & DISTEFANO - Catania
CRISAFULLI - Catania
MUSUMECI - Catania
CIARAVELLO - Agrigento
BUSCEMI - Enna
AFFRONTI - Trapani
SCIASCIA - Caltanissetta
MODERNA EDITRICE - Ragusa
CASA DEL LIBRO - Siracusa
D'ANNA - Messina

Agenzia per la SARDEGNA

sede: Via Cavour 50 - CAGLIARI

COCCO - Cagliari
DESSI - Cagliari
FOSSATARO - Cagliari
PIRAS - Nuoro
DESSI - Sassari

« Bianco e Nero » è inoltre in vendita nelle principali edicole di MILANO, TORINO, IVREA, GENOVA, VENEZIA, PADOVA, BOLOGNA, FIRENZE, ROMA, oltre che nelle edicole delle più importanti stazioni ferroviarie.

SOMMARIO DEL 9/10-1969

continuazione dalla pagina IV di copertina

SOMMARIO DEL 9/10-1969

il sommario
segue in III pagina di copertina

anno xxx - numero 9/10 - settembre-ottobre 1969 - lire 1.000
spedizione in abbonamento postale - gruppo IV